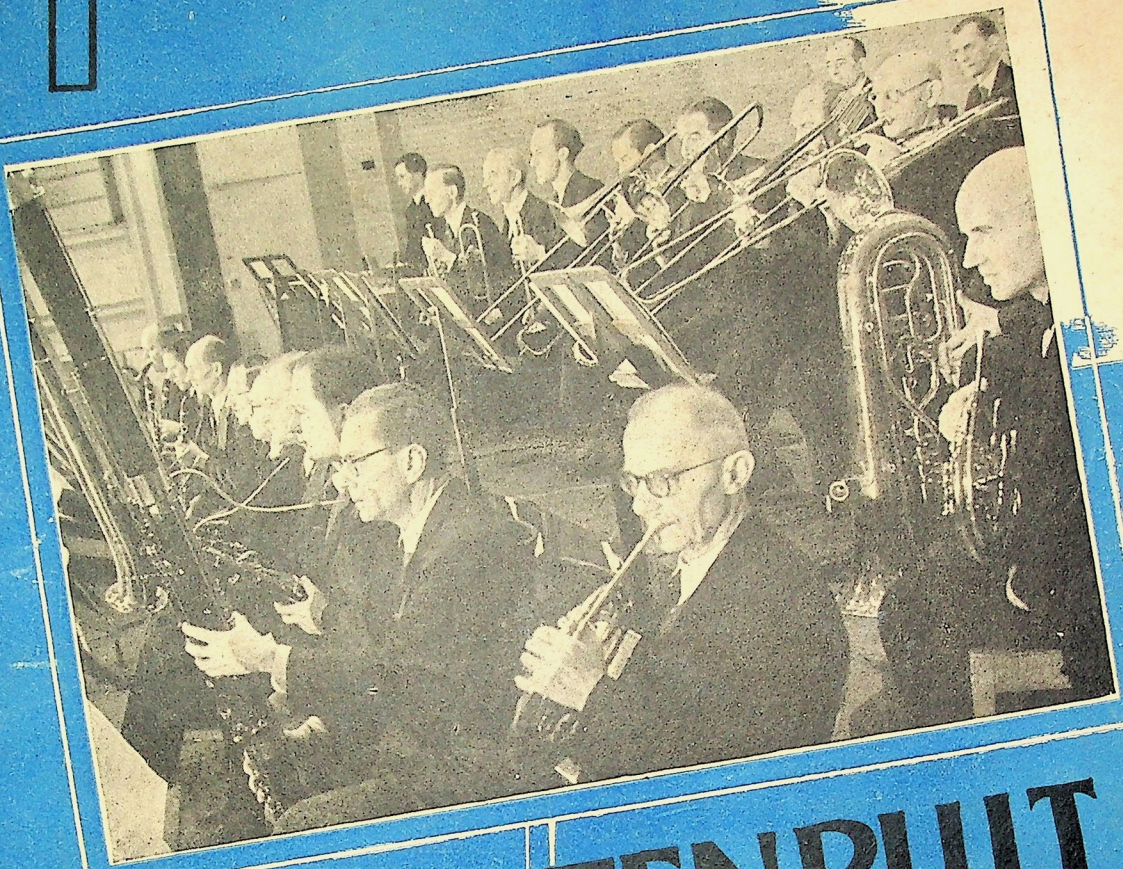
1



DAS NOTENPULT

Fachblatt für den Berufsmusiker

BERLIN - DEZ. 1948
HEFTPREIS 80 PFG

SCH P

ist das Repertoire jeder Tanzkapelle, wenn sie unsere Schlager-Neuheiten regelmäßig in ihr Programm aufnimmt. Die Möglichkeit hierzu bietet das **CAPRICCIO NOVA-ABONNEMENT,** *das wir für SO-Ausgaben, Klavier oder Akkordeonausgaben eingeführt haben. Im Nova-Abonnement liefern wir monatlich entweder 2 SO-Doppelnummern zum Preise von höchstens DM 4.50 je Doppelnummer für volle SO-Besetzung, 4 Klavierausgaben oder 4 Akkordeonausgaben zum Preise von DM 1.50 je Nummer. In unserer Produktion brachten wir bisher Erfolgsschlager wie:*

„Oh Mister Crosby"
„Angelina"
„Kleiner Boy aus Portorico"
„Tip-Tap"
„Ein Tag klingt aus"

Bestellungen sind zu richten an:

CAPRICCIO-MUSIKVERLAG GMBH.
VERTRIEBS- UND WERBEABTEILUNG
BERLIN W 15 · KURFÜRSTENDAMM 54-55

INHALTSVERZEICHNIS

		Seite
Ein Band zwischen den Pulten	Dr. Werner Freytag	1
Bilanz des überalterten Orchesters	Hermann Becker	2
Der Funk geht der Musik nach	Bernhard Düsing	3
Schweigen über leeren Konzertsälen	Hans Gran	4
Prokofieff spricht von seinen Plänen	***	5
Berliner Rundfunk-Sinfonie-Orchester	Hermann Becker	6
Unterrichtsvertrag als Sicherung	Leonhard Heuze	10
Du spielst — wir sehen	Fritz Winkel	11
Kleine Anatomie der Harmonien	Prof. Dr. Siegfried Borris	12
Mehr als nur eine Klangkulisse	Hans Gran	13
Im Anfang war der Rhythmus	Bernhard Düsing	14
Lieblingswunsch - Ein Klavier	C. Kelwin	15
Diktat oder Vereinbarung	Wilhelm Gallas	16

Das Titelbild zeigt die
Bläsergruppe des Berliner-Rundfunk-Sinfonie-Orchesters
(Foto: Herrmann)

Musikhaus Binder
das individuelle **Fachgeschäft**
Wilmersdorf, Bernhardstr. 16 - Direkt am S-Bhf. Wdf.
Musikinstrumente aller Art und **Zubehör**
Noten · Schallplatten · Grammophone
Reparaturen an allen Instrumenten werden **einwandfrei** ausgeführt
Verkauf!
Ankauf!
Die guten **Wolfrum-Gitarren** . . .
für den anspruchsvollen **Musiker** erhalten **Sie** nur im
Musikhaus Binder
Alleinvertrieb für Groß-Berlin

. . . . und Noten
in reicher Auswahl
für alle Instrumente beim
Fachmann
Martin Rösch, Berlin C 25
Im Bahnhof Alexanderplatz

Zum Geleit

Noch eine Musikzeitschrift? – Ja!
Denn geht es in den verschiedenen Fachblättern mehr oder weniger um die Diskussionen rein künstlerischer, wissenschaftlicher und musikalischer Probleme, so will

DAS NOTENPULT

das bringen, was der Berufsmusiker praktisch braucht:

Informationen,
kurz und anschaulich, in Wort und Bild,

Anregung,
zur fachlichen Ausbildung und weiteren Vervollkommnung, in Form von Lehrgängen und Beiträgen, die sich auf Erfahrung stützen,

Klärung
arbeitsrechtlicher Fragen, vor die der Musiker im täglichen Leben immer wieder gestellt wird und denen er oft hilflos gegenübersteht, weil er bestehende Gesetze nicht kennt.

DAS NOTENPULT

will Helfer sein und das Verständnis zwischen all denen fördern, denen die Musik zum Beruf geworden ist.

Füllen Sie bitte untenstehenden Bestellzettel aus und senden Sie ihn durch Ihren Buchhändler oder direkt an unseren Verlag.

Hier abtrennen

Postkarte

An die
Vertriebsabteilung
Columba-Verlag GmbH
① BERLIN W 8
Taubenstraße 48-49

Ich / Wir bestelle(n) zum laufenden Bezug über die Buchhandlung

.....

oder direkt vom Verlag ..... Exemplar..... der Zeitschrift

DAS NOTENPULT

½ – 1 Jahr – Bezugspr.: Viertelj. DM 2,25 zuzügl. Postzustellgebühr

(Name)

.....

(Genaue Anschrift)

.....

NOTENPULT

FÜR DEN BERUFSMUSIKER

MBA-VERLAGSGESELLSCHAFT MBH, BERLIN

en

eine Berechtigung. Nur sollte es nicht zum Selbstzweck erden, zum Tummelplatz der Routine, sondern Erscheiungsform sein der tieffundierten, geistigen Kraft „Musik", eruf muß hier in seiner ganzen Bedeutung als Berufung esehen werden. Der Name „Künstler" verpflichtet.

emeinsam sollte und kann allen die Basis eines Wissens ein, das davor bewahrt, daß Seine, nur aus einer engen irchturmperspektive heraus zu sehen und zu betreiben. icht jedem sind Geschichte und Schicksale selbst bekannter Werke geläufig, die er spielt, nicht jeder kennt Ursprung nd Bedeutung der Begriffe, die er verwendet, obwohl er ch gern darüber informieren würde und über manches anere, wenn es ihm die Zeit erlaubte. Und nicht jeder hat Muße, darüber nachzudenken, ob ihm das wird, was ihm echtmäßig zukommt. Das Leben umfaßt aber beides, Poesie nd nüchternste Prosa. Da ist es wichtig, die richtige ynthese zu finden, mit einem Minimum an Anwand ein Maximum zu erreichen.

Hier liegen die Aufgaben eines „Fachblattes". Es muß Helfer ein, dem tätigen, überbeanspruchten Musiker aller Kateorien Suchaktionen im deutschen Blätterwald nach dem, as er braucht, zu ersparen. Kurz und mühelos muß der Orchestermusiker erfahren, was den Kollegen eines Ensembles bewegt. Ebenso sollte dieser der für ihn etwas abeitigen Sparte „Musikerziehung" einen Blick gönnen. Auch e i n Nachwuchs wird von dort geregelt.

Vor allem muß durch gegenseitige Fühlungnahme die Einteilung weiter Kreise schwinden, als sei der Musiker der Tanzkapelle — kulturell gesehen — ein Faktor zweiter Ordnung, dessen Mangel an „künstlerischer Achtbarkeit" lediglich durch höhere Honorare ausgeglichen wird. Nicht fern liegt die Zeit, wo Kunst- und Tanzmusik in einer Hand lagen und ein Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms und auch Bruckner sich nicht scheuten, der leichteren Schwester ihrer sonst als „heilig" empfundenen Tonkunst Tribut zu zollen. Nur Engherzigkeit kann da „schützende" Mauern errichten, wo frischer Wind hüben und drüben nur Staub zerstieben ließe.

Werner Freytag

ist das Repertoire jeder Tanzkapelle, wenn sie unsere Schlager-Neuheiten regelmäßig in ihr Programm aufnimmt. Die Möglichkeit hierzu bietet das

CAPRICCIO NOVA-ABONNEMENT,

das wir für SO-Ausgaben, Klavier oder Akkordeonausgaben eingeführt haben. Im Nova-Abonnement liefern wir monatlich entweder 2 SO-Doppelnummern zum Preise von höchstens DM 4.50 je Doppelnummer für volle SO-Besetzung, 4 Klavierausgaben oder 4 Akkordeonausgaben zum Preise von DM 1.50 je Nummer. In unserer Produktion brachten wir bisher Erfolgsschlager wie:

„Oh Mister Crosby"

„Angelina"

„Kleiner Boy aus Portorico"

„Tip-Tap"

„Ein Tag klingt aus"

Bestellungen sind zu richten an:

CAPRICCIO-MUSIKVERLAG GMBH.
VERTRIEBS- UND WERBEABTEILUNG
BERLIN W 15 · KURFÜRSTENDAMM 54-55

DEZEMBER 1948

DAS NOTENPULT

FACHBLATT FÜR DEN BERUFSMUSIKER

1

ERSCHEINT MONATLICH EINMAL IN DER COLUMBA-VERLAGSGESELLSCHAFT MBH, BERLIN

Ein Band zwischen den Pulten

Spezialistentum ist ein Kennzeichen unserer Zeit. Auch in der Musik. Das Alte wie das Moderne, Vokal- wie Instrumentalmusik, Kirchenmusik wie Unterhaltungs- und Jazzmusik haben ihren festen Kreis; in dem wissenschaftlichen Zweig erfordert der wachsende Umfang der einzelnen Disziplinen ganze Kraft. Und von ihnen, von der Notations- und Instrumentenkunde, der vergleichenden Musikwissenschaft, der Volksliedforschung und von den Epochen der Musikgeschichte interessiert den ausübenden Musiker bestenfalls nur das, was er unmittelbar braucht. Mehr läßt die heute doppelt knappe Zeit nicht zu.

Dennoch weiß der Praktiker durchaus, daß man zu einem feineren musikalischen Empfinden kommt, wenn man musikgeschichtliche Zusammenhänge zu überblicken vermag und den Geist studiert hat, aus dem heraus die Werke einer Epoche entstanden sind, denn jetzt tritt ihr Charakteristisches viel klarer hervor, und aus diesem Wissen heraus wird der Zeitstil namentlich älterer Werke beim Musizieren — solistisch und im Orchester — erst richtig getroffen. In dieser Hinsicht sollte ein Dirigent niemals Anweisungen zu geben brauchen — vorausgesetzt, daß er selbst richtiges Stilempfinden besitzt. Hier hat sich dem Wissenschaftler in den letzten hundert Jahren ein weites Gebiet erschlossen. Fruchtbarste Arbeit ist geleistet worden, die aber nicht immer für die Praxis verwertet worden ist.

Ungekannt führen mühsam gewonnene Forschungsergebnisse ein Schattendasein, weil sie, mit dem „kritischen Apparat" belastet, für den Praktiker meistens ungenießbar sind. Und so werden Zeitschriften mit wertvollstem Inhalt zu Dokumenten geistiger Inzucht, ungenutzt vom eigentlichen Mittler zwischen Kunst und Menge, dem Berufsmusiker. Es fehlt die Brücke zwischen Wissenschaft und Praxis. Der Wissenschaftler braucht sein Fachblatt als Forum für die Diskussion, der Praktiker das Resultat. Den Stand der Forschung muß er aber kennen, um jedem Musikfreund auf seine Fragen beratender Vertrauensmann sein zu können, ganz gleich, ob er als Solist, Orchestermusiker, Musikerzieher tätig ist oder als Musiker einer Tanz- und Unterhaltungskapelle seinen Posten ausfüllt oder gegenwärtig ausfüllen muß. Jedes Fach hat seine Berechtigung. Nur sollte es nicht zum Selbstzweck werden, zum Tummelplatz der Routine, sondern Erscheinungsform sein der tieffundierten, geistigen Kraft „Musik", Beruf muß hier in seiner ganzen Bedeutung als Berufung gesehen werden. Der Name „Künstler" verpflichtet.

Gemeinsam sollte und kann allen die Basis eines Wissens sein, das davor bewahrt, daß Seine, nur aus einer engen Kirchturmperspektive heraus zu sehen und zu betreiben. Nicht jedem sind Geschichte und Schicksale selbst bekannter Werke geläufig, die er spielt, nicht jeder kennt Ursprung und Bedeutung der Begriffe, die er verwendet, obwohl er sich gern darüber informieren würde und über manches andere, wenn es ihm die Zeit erlaubte. Und nicht jeder hat Muße, darüber nachzudenken, ob ihm das wird, was ihm rechtmäßig zukommt. Das Leben umfaßt aber beides, Poesie und nüchternste Prosa. Da ist es wichtig, die richtige Synthese zu finden, mit einem Minimum an Anwand ein Maximum zu erreichen.

Hier liegen die Aufgaben eines „Fachblattes". Es muß Helfer sein, dem tätigen, überbeanspruchten Musiker aller Kategorien Suchaktionen im deutschen Blätterwald nach dem, was er braucht, zu ersparen. Kurz und mühelos muß der Orchestermusiker erfahren, was den Kollegen eines Ensembles bewegt. Ebenso sollte dieser der für ihn etwas abseitigen Sparte „Musikerziehung" einen Blick gönnen. Auch sein Nachwuchs wird von dort geregelt.

Vor allem muß durch gegenseitige Fühlungnahme die Einstellung weiter Kreise schwinden, als sei der Musiker der Tanzkapelle — kulturell gesehen — ein Faktor zweiter Ordnung, dessen Mangel an „künstlerischer Achtbarkeit" lediglich durch höhere Honorare ausgeglichen wird. Nicht fern liegt die Zeit, wo Kunst- und Tanzmusik in einer Hand lagen und ein Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms und auch Bruckner sich nicht scheuten, der leichteren Schwester ihrer sonst als „heilig" empfundenen Tonkunst Tribut zu zollen. Nur Engherzigkeit kann da „schützende" Mauern errichten, wo frischer Wind hüben und drüben nur Staub zerstieben ließe.

Werner Freytag

Bilanz des überalterten Orchesters

Den Eingeweihten ist es schon seit Jahren bekannt, daß ein künstlerisch vollwertiger Nachwuchs für die deutschen Kulturorchester fehlt. Dieses gilt für alle Instrumente. Für die Musikhochschulen, Konservatorien und Orchesterschulen ist es Pflicht, alles zu tun, um die vorhandenen Schüler zur höchstmöglichen Qualität zu erziehen. Um den ganzen Ernst der Situation zu erkennen, muß man wissen, daß früher das Durchschnittsalter der Mitglieder unserer Kulturorchester zwischen 29 und 32 Jahren lag und daß sich dieses Bild wesentlich verschoben hat. Eine jetzt aufgestellte Statistik der Kulturorchester in der sowjetisch besetzten Zone zeigt folgendes Ergebnis:

Gruppe	Durchschnittsalter
Violinisten	45,3 Jahre
Bratscher	56,8 „
Cellisten	46,2 „
Bassisten	45,4 „
Flötisten	44,7 „
Oboisten	42,9 „
Klarinettisten	43,8 „
Fagottisten	40,3 „
Hornisten	41,4 „
Trompeter	44,3 „
Posaunisten	44,2 „
Tubaisten	42,3 „
Harfenisten	40,6 „
Schlagzeuger	45,1 „

Das Durchschnittsalter der einzelnen Orchester:

Leipzig: Rundfunk-Sinfonie-Orchester	39,1 Jahre
Leipzig: Rundfunk-Orchester	39,4 „
Meiningen: Landesorchester	40,1 „
Dresden: Philharmonie	41,9 „
Halle: Sachsen-Anhaltisches Landesorchester	42,3 „
Sondershausen: Lohorchester	42,4 „
Erfurt: Städtisches Orchester	42,8 „
Gera: ehemalige Reussische Kapelle	43,7 „
Weimar: Nationaltheater-Orchester	43,7 „
Berlin: Philharmonisches Orchester	43,8 „
Gotha: Landesorchester	44,0 „
Berlin: Orchester der Komischen Oper	44,1 „
Berlin: Deutsches Sinfonie-Orchester	44,5 „
Magdeburg: Städtisches Orchester	44,6 „
Altenburg: Landeskapelle	44,7 „
Berlin: Gr. Unterhaltungsorch. des Berliner Rundfunks	44,9 „
Plauen: Städtisches Orchester	45,2 „
Zwickau: Städtisches Orchester	45,9 „
Berlin: Rundfunk-Sinfonie-Orchester	46,2 „
Berlin: Städtische Oper	46,3 „
Chemnitz: Städtisches Orchester	47,1 „
Schwerin: Staatskapelle	47,5 „
Berlin: ehemal. Staatskapelle	47,6 „
Leipzig: Gewandhaus-Kapelle	48,6 „
Rostock: Städtisches Orchester	50,9 „
Dessau: Anhaltisches Landestheater-Orchester	51,1 „

Wir wollen mit obiger Aufstellung, die nur einen Ausschnitt aus unserer Statistik darstellt, keinem Orchester wehe tun oder gar den Vorwurf erheben, dieses oder jenes Orchester sei überaltert. Es ist uns sehr wohl bekannt, daß neben der Nachwuchsfrage auch die Frage der Pensionierung nicht un-

Was wird man morgen sagen?

Unter Eugen Jochum wird am 5. Dezember von den Berliner Philharmonikern Beethovens „Eroica" aufgeführt. Die Bedeutung dieses Werkes wurde schon früh geahnt.

Nach der ersten halböffentlichen Aufführung im Frühjahr 1805 berichtet die „Leipziger Allgemeine Zeitung": „Diese lange, für die Ausführung äußerst schwierige Komposition ist eigentlich eine sehr weit ausgeführte, kühne und wilde Phantasie. Es fehlt ihr gar nicht an frappanten und schönen Stellen, in denen man den energischen, talentvollen Geist ihres Schöpfers gleich kennen muß; sehr oft aber scheint sie sich ganz ins Regellose zu verlieren."

Erste öffentliche Aufführung am 7. 4. 1805. „Der Freimüthige": „Die einen ... behaupten, ... wenn sie nicht gefällt, so komme das nur daher, weil das Publikum nicht kunstgebildet genug sei, alle diese hohen Schönheiten zu fassen ... Das Publikum und Herr van Beethoven waren an diesem Abende nicht miteinander zufrieden. Dem Publikum war die Sinfonie zu schwer, zu lang, und Beethoven selbst zu unhöflich, weil er auch den beifallklatschenden Teil keines Kopfnickens würdigte. Beethoven im Gegenteile fand den Beifall nicht ausreichend genug."

Allgemeine musikalische Zeitung, Oktober 1806: „es ist gewiß ... eins der originellsten, erhabensten und tiefsten Produkte, das diese ganze Gattung der Musik aufzuweisen hat ..."

Rossini, der das Werk 1822 in Wien gehört hatte, zu Richard Wagner: „Die Musik warf mich um".
Und wie erscheint das Werk uns heute?

*

Die Entstehungsgeschichte der Eroica ist widerspruchsvoll. Vielleicht bringt folgende neue Version etwas Licht ins Dunkel.

Zunächst die bisherige Überlieferung:

„Den ersten Gedanken zur Sinfonia eroica gab Beethoven Bonapartes Zug nach Ägypten (Mai 1798) und das Gerücht von Nelsons Tod in der Schlacht bei Abukir veranlaßte den Trauermarsch (22. Juni, wobei Nelson wirklich am Kopf verwundet wurde)." Abweichend von diesem Bericht Dr. Bertolinis zu Otto Jahn schreibt Czerny: „Nach der Angabe von Beethovens langjährigem Freunde Dr. Bertolini gab ihm der Tod des englischen Generals Abercromby die erste Idee zur Sinfonia eroica." Abercromby wurde bei Alexandria am 21. 3. 1801 tödlich verwundet und starb am 28. 3. 1801. Vielleicht verwechselte Czerny in der Erinnerung den Trauermarsch der Eroica mit dem aus der 1801 entstandenen Sonate op. 26 „auf den Tod eines Helden".

Unbeachtet von der Forschung blieb bisher eine Notiz, die sich in einer Stettiner Zeitung vom 4. 1. 1799 findet; dort ist von einem Gerücht aus Paris die Rede, nach welchem Buonaparte gefallen sein soll. Und am 11. 1. 1799 meldet jenes Blatt aus Wien (!) vom 26. 12. 1798: „Nach näheren Nachrichten aus Constantinopel ist nicht Buonaparte, sondern einer seiner Generals, in Cairo nebst 60 Mann Bedeckung ermordet worden." Selbst solch ein vorübergehend auftauchendes Gerücht könnte genügt haben, die Idee aufkeimen zu lassen, seiner bereits geplanten Sinfonie auf den von ihm bewunderten Konsul Buonaparte einen Trauermarsch einzufügen. Dies wäre die natürlichste Erklärung für das Erscheinen des Trauermarsches in der Eroica. W. Freytag

berücksichtigt bleiben darf. Der Grund unserer Veröffentlichung der für die Kulturorchester lebenswichtigen Fragen liegt einfach darin, daß wir allen hierfür in Frage kommenden Stellen Material in die Hand geben wollen, damit die Nachwuchsfrage geregelt werden kann. Zieht man einen tüchtigen Versicherungsmathematiker zu Rate, wird man schon einen ziemlich genau funktionierenden Schlüssel finden. Die Verhältnisse im Westen Deutschlands werden sich in dieser Beziehung kaum von den hiesigen unterscheiden. Man steht also vor einem Problem, das die Orchestermusikerschaft, die Musikhochschulen, Konservatorien und Orchesterschulen in ganz Deutschland angeht. Es wäre zu wünschen, daß sich die Regierungsstellen der ernsten Lage wegen mit Gründlichkeit und mit der entsprechend gebotenen Eile der hier vorgetragenen Sache annehmen.

Hermann Becker

Der Funk geht der Musik nach

Der Musikfreund wird heute mehr denn je von der Möglichkeit Gebrauch machen, die Werke der großen Meister, aber auch gerade die Aussagen der Gegenwart über den Rundfunk kennenzulernen und als das entgegenzunehmen, was sie schließlich sein sollen: Bekenntnis zum ethischen Wert und Inhalt des Lebens.

Verkehrsschwierigkeiten, Konzertsaalzerstörungen, der Engpaß der Heizmaterialbeschaffung für künstlerische Veranstaltungen, all diese Nachkriegswidrigkeiten haben dazu beigetragen, den Radioapparat zu einem Instrument hoher kultureller Bedeutung zu machen. Er kann diese Aufgabe jedoch nur erfüllen, wenn er aus der Atmosphäre der „Geräuschmaschine" herausgehoben wird zu der höheren Ebene der Erkenntnis, daß es durchaus möglich ist, wirklich etwas Positives, Bleibendes, Wertvolles über die Membrane zu empfangen. Auch über den Äther wollen Bach, Beethoven, Hindemith und Egk bewußt gehört und erlebt werden, und warum soll es dann nicht in der Wohnung zu einem gleichgroßen Glücksgefühl des Beschenktwerdens kommen wie im Konzertsaal? Entscheidend ist eigentlich nur die ganz persönliche Einstellung des Hörers, mit der er an die Dinge herangeht.

Kommt es wirklich nur darauf an? Es gehört schon noch etwas mehr als nur guter Wille und Bejahung der Idee dazu. Die technische Struktur des Sende- und Abhörverfahrens hat völlig neue, vom bisher Gewohnten abweichende Grundlagen geschaffen, von denen auszugehen ist, wenn die Musiksendung in Format und Wirksamkeit hinter der Originalaufführung nicht zurückstehen soll. In diesem Zusammenhang ist von Anfang an die Frage aufgetaucht, wie weit der Rundfunk sich eine eigene, in Aufbau, Instrumentierung und Form ausschließlich auf Sendung abgestimmte Musik schaffen soll. Wohlgemerkt, parallel zu den ursprünglich nur für die direkte Aufführung geschaffenen Werke der Komponisten vergangener Jahrhunderte und der Gegenwart, auf die eine kulturelle Einrichtung von den Ausmaßen des Funks niemals verzichten kann und will. Diese Literatur zur annähernd vollgültigen Wirkung zu bringen, ist Aufgabe der Technik und Tonsteuerung, die sich auf die feststehenden Gegebenheiten des Materials einzustellen haben und sie weitgehend zum Ausgangspunkt ihrer Arbeit machen müssen. Die funkeigene Musik kommt genau umgekehrt an die Probleme heran. Sie nimmt den Stand der technischen Möglichkeiten als gegeben, der Komponist schreibt in dem von diesen Bedingungen abgegrenzten Raum und soll bei der Ausarbeitung seiner Einfälle und Ideen den Blick in jeder Phase des Schöpferprozesses auf die gleichsam als Grundgesetze aufzufassenden Merkmale und Eigenheiten der Sendetechnik gerichtet haben.

Die für diese Überlegungen verantwortlichen Leute haben selbstverständlich schon früh die Gefahr erkannt, die solche „Musikfabrikation" als Auftrag mit sich bringt. Wird die hier angeschnittene, zweifellos zu einer gewissen Abhängigkeit führende Frage zu ernst und starr aufgefaßt und ausgelegt, so müssen sich die „Fesseln" in Charakter, Wert und Eigenwilligkeit der nach Maß geschriebenen Komposition auswirken. Es kommt also darauf an, den Weg zu finden, der trotz Berücksichtigung der funkischen Notwendigkeiten zur Schaffung klarer, ideenreicher musikalischer Werke führt. Und wie auf allen anderen Gebieten, so auch hier: Gesetze, die in Fleisch und Blut übergegangen sind, deren Wortlaut nicht erst bei jeder Gelegenheit noch einmal nachgelesen werden muß, strahlen für den Betroffenen lange nicht mehr so stark das Gefühl der Abhängigkeit aus. Das heißt, der Komponist, dem die technischen Gegebenheiten, die bei der Musiksendung auftreten, geläufig sind, wird diese Erkenntnisse unbewußt verarbeiten, so daß sich dann alles Ver-

Max Butting im Kreise der Teilnehmer des im Berliner Sender laufenden Lehrgangs für Rundfunk-Komposition (Foto: Herrmann)

krampfte, Starre, sofort als zweckgebunden zu Erkennende von selbst auflöst zu der Natürlichkeit und Freiheit, die als Voraussetzung und Bedingung aller kompositorischen Arbeit gefordert werden muß.

Der Komponist muß also zunächst umlernen, muß die Begriffe und Gesetze in sich aufnehmen, die mit der Erfindung des Rundfunks entstanden sind. Das ist der Sinn des vor kurzer Zeit im Hause des Berliner Senders in der Masurenallee angelaufenen Lehrgangs für Rundfunkkomposition. Wie damals in den ersten Jahren des Rundfunks hat sich auch heute wieder ein Kreis kompositorisch Interessierter um Max Butting zusammengefunden, der aus seiner jahrelangen Tätigkeit in dieser Materie viele Anregungen und wertvolle Hinweise zu geben vermag. Es ist das Ziel, dem Funk nach und nach einen Stamm junger Komponisten zu schaffen, der alle Sparten von der dem Gesamtwerk untergeordneten Hörspielmusik bis zur Schul-, Kammer-, Chor- und sinfonischen Musik immer unter dem Gesichtspunkt der technischen Anforderungen anpackt. Ohne große Vorrede ist Butting gleich unmittelbar in das Thema hineingesprungen, schon in allernächster Zeit sollen die ersten selbständigen Arbeiten der Unterrichtsteilnehmer zur Diskussion gestellt werden und somit durch praktische Proben nachgewiesen werden, daß das Ergebnis dieses Lehrgangs Ansporn zu weiteren Plänen und Überlegungen in dieser Richtung sein kann.

Bernhard Düsing

Schweigen über leeren Konzertsälen

So still ist noch kein Konzertwinter gewesen, so spärlich und lückenhaft bot sich bisher keine Programmvorschau. Und niemals haben die Künstler so hoffnungslos einer beginnenden Saison entgegenzuschauen brauchen, wie der kommenden. Selbst wenn noch ein Wunder geschähe, es könnte die klingenden und singenden Stimmen nicht mehr in den Konzertsälen zum Tönen bringen. Nicht nur Berlin, das trotz aller Trümmer, trotz der vielen zerstörten Konzertsäle immer noch als das Kraftfeld künstlerischer Erprobung und Bewährung gilt, gibt sich schweigsam, auch in den anderen Städten scheint jener erregende Atem eines vielseitigen Konzertlebens erloschen.

In einer Zeit, in der die Theater nicht aus ihren finanziellen Schwierigkeiten herauskommen, in der selbst die Stadtverwaltungen rechnen müssen, wie sie den in ihren Diensten stehenden Musikern die Gehälter auszahlen sollen, kann es für den selbständigen Künstler, der öffentlich konzertieren will und muß, keine Ausnahme geben. Auch ihm hat die Währungsreform mit all ihren Auswirkungen das Programmheft aller zukünftigen Pläne auf unübersehbare Dauer grausam zugeschlagen. Plötzlich steht er vor leeren Konzertsälen, mit einem Schlage ist vor seinen Augen jene trügerische Scheinwelt eines auch finanziell spürbaren Interesses am Musikleben zusammengebrochen. Wo noch lange Zeit nach dem Kriege Geldüberschuß und der Mangel an den für den praktischen Alltag nützlichen Dingen sogar die Konzerte unbekannter und oft wenig berufener Künstler füllten, muß nun selbst der berühmte Solist erfahren, daß dem Menschen gegenwärtig die materiellen Bedürfnisse näherstehen als das künstlerische Erlebnis, daß ihm lang entbehrte Kleinigkeiten gewichtiger erscheinen, als die bezwingende Größe wahrer Kunst.

Die Künstler werden es vielleicht sogar verstehen, denn auch sie haben den Wunsch, sich endlich dieses oder jenes wieder leisten zu können, ja, auch sie haben den Anspruch auf all die materiellen Dinge, die nun einmal unser Leben lebenswert machen. Doch, wie sollen sie daran teilhaben können, wenn ihnen die Möglichkeit des Konzertierens verwehrt, wenn ihr Weg zum öffentlichen Auftreten und damit zur finanziellen Einnahme durch unüberwindbare Hindernisse und unverrückbare Schranken verstellt wird. Die viel zu hohen Unkosten für die Saalmiete und die Propaganda, die den gegebenen Tatsachen nicht mehr gerecht werden, scheinen dabei das kleinste Übel. Schwierig wird es in dieser Beziehung nur in Berlin, wo die beiden Währungen keinerlei genaue Kalkulation vorher zulassen. Liegen doch fast alle Berliner Konzertsäle leider in den Westsektoren, und das bedeutet, daß die Saalvermieter vom Veranstalter nur oder zu einem großen Teil Westgeld verlangen. Mit der Forderung nach Westgeld für die Eintrittskarte aber ist der finanzielle Erfolg eines Konzertes schon vorher zusammengebrochen.

Doch damit nicht genug. Jene Konzertsäle in West-Berlin haben während des kommenden Winters weder Kohle noch Licht. In dem Chor eines öffentlichen Berliner Musiklebens fallen sie also als kalte und zu dunkle Stimmen aus. Mögen allein schon diese Gegebenheiten jeden auswärtigen Künstler davon abhalten, für ein eigenes Konzert nach Berlin zu kommen, er könnte es gar nicht, wenngleich es sein dringlichster Wunsch wäre und er diese Konzertreise für seine Laufbahn als Maßstab einer objektiven Beurteilung auf alle Fälle durchsetzen wollte. Er bekommt keinen Interzonenpaß, ganz abgesehen davon, daß er sich die Kosten einer Flugkarte nach Berlin nicht erlauben kann.

Hat also schon die Zonengrenze den Melodiebogen eines gegenseitigen Künstleraustausches innerhalb Deutschlands unterbrochen, so ist es heute auch kaum durchführbar, aus der Ostzone für ein Konzert nach Berlin zu kommen. Die fehlenden Lebensmittelkarten bringen jene Künstler immer wieder in Verpflegungsschwierigkeiten.

All das zusammen verdichtet sich inzwischen zu einem bedrohlichen Schatten über dem privaten Konzertleben, den auch die paar Glanzlichter jener Veranstaltungen nicht aufhellen können, die von öffentlicher Hand oder den Rundfunksendern gestützt werden. Mögen hier im Sinne eines erstrebenswerten Austausches noch so viel in- und ausländische Musiker nach Berlin kommen, sie können mit dem Klang ihrer berühmten Namen nicht die fehlende Grundstimme ersetzen, die nun einmal das gesunde Musikleben einer Stadt trägt: Und das ist ein auf verständnisvoller Hilfsbereitschaft aller daran interessierten Stellen aufgebautes breites Fundament eines vielseitigen und lebendigen Konzertlebens, an dem auch der aus eigener Initiative hervortretende Musiker Anteil hat.

Hans Gran

Es ist ein Irrtum . . .

anzunehmen, Franz Schubert habe nur intuitiv geschaffen.

An seine Eltern schrieb er am 25. 7. 1825:

„Was den Brief der Milder betrifft, so freute mich die gütige Aufnahme der Sulcika sehr, obwohl ich wünschte, daß ich die Recension selbst zu Gesicht bekommen hätte, um zu sehen, ob nicht etwas daraus zu lernen sei; denn so günstig als auch das Urtheil sein mag, eben so lächerlich kann es zugleich sein, wenn es dem Recensenten am gehörigen Verstande fehlt, welches nicht gar so selten der Fall ist."

Anton Ottenwalt an Josef v. Spaun am 27. Juli 1825:

„Wir saßen bis nicht weit von Mitternacht beisammen und nie hab' ich ihn so gesehen, noch gehört! — ernst, tief und wie begeistert. Wie er von der Kunst sprach, von Poesie, von seiner Jugend, von Freunden und andern bedeutenden Menschen, vom Verhältnis des Ideals zum Leben u. dgl.

Ich mußte immer mehr erstaunen über diesen Geist, dem man nachsagte, seine Kunstleistung sei so unbewußt, ihm selbst oft kaum offenbar und verständlich u. so weiter. Und wie einfach das alles . . ."

Der Leipziger Thomanerchor unter Professor Günther Ramin konzertierte nach langer Zeit wieder in Berlin (Foto: ADN)

Serge Prokofieff spricht von seinen Plänen

In der musikalischen Welt hat die sogenannte „Bevormundung" der Komponisten in der Sowjetunion Aufsehen erregt. Im folgenden nimmt Serge Prokofieff, einer der führenden sowjetischen Musiker, dessen Werke häufig auf unseren Konzertprogrammen erscheinen, Stellung zu den aufgeworfenen Fragen, entwickelt seine Pläne und gibt somit auch dem deutschen Musiker Gelegenheit, sich mit seinen Formulierungen auseinanderzusetzen:

Der Beschluß des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei der Sowjetunion, der nach der Uraufführung und der anschließenden Erörterung von Muradelis Oper „Die große Freundschaft" gefaßt und in der Sowjetpresse veröffentlicht wurde, hat die gesamte musikalische Öffentlichkeit der Sowjetunion in Bewegung gebracht und die Komponisten veranlaßt, vieles zu durchdenken und im eigenen Schaffen vieles zu überprüfen.

Der Hauptwert des Beschlusses besteht darin, daß er die Wesensfremdheit der formalistischen Richtung dem Sowjetvolke gegenüber klarlegt.

Meiner Musik waren schon vor 15, 20 Jahren Elemente von Formalismus eigen. Die ernste Kritik der formalistischen Fehler in Schostakowitschs Oper „Lady Macbeth aus dem Mzensker Bezirk" brachte mich schon damals, im Jahre 1936, zu dem Ergebnis, daß der formalistische Weg falsch ist. Ich begann, eine Sprache von größerer Klarheit und größerem inneren Reichtum zu suchen. Und mir scheint, daß mir das in einigen meiner späteren Werke — der Kantate „Alexander Newskij", dem „Trinkspruch", dem Ballett „Romeo und Julia", der 5. Symphonie — in gewissem Umfange gelungen ist.

Doch ist auch in einigen meiner danach geschriebenen Werke der Formalismus unzweifelhaft vorhanden. Das ist wohl durch ein gewisses Beharrungsvermögen und eine nicht hinreichend klare Vorstellung darüber zu erklären, was das Volk braucht. Jetzt habe ich mein ganzes Schaffen überdacht, und ich möchte hier einige Gedanken über die Wege zur Überwindung des Formalismus zum Ausdruck bringen. An der Bedeutung der Melodie habe ich niemals gezweifelt. Ich liebe die Melodie sehr und halte sie für das wichtigste Moment in der Musik. Eine Melodie zu finden, die auch dem uneingeweihten Hörer sofort verständlich und die gleichzeitig von selbständiger Eigenart ist, das ist für den Komponisten das Allerschwerste. Hier lauern auf ihn viele Gefahren: er kann ins Triviale, ins Banale geraten oder in eine Nachahmung bereits geschriebener Werke. Komplizierte Melodien zu schreiben, ist viel einfacher. Es kommt auch vor, daß der Komponist, der sich mit seiner Melodie abgemüht und sie ständig verbessert hat, ohne es selbst gewahr zu werden, sie allzu gesucht oder verwickelt gestaltet und somit die Schlichtheit einbüßt. In diesen Fall bin zweifellos auch ich im Laufe meiner Arbeit geraten.

Besonders schwierig ist es zu erreichen, daß die Melodie einfach bleibt, ohne billig, süßlich oder nachäfferisch zu werden. Das ist leicht gesagt, aber erheblich schwerer getan; ich bemühe mich, alle meine Anstrengungen darauf zu richten, daß diese Worte sich nicht als bloßes Rezept erweisen, sondern daß ich sie in meinen kommenden Werken in die Wirklichkeit umsetze.

Auch der Atonalität habe ich mich schuldig gemacht, die mit dem Formalismus oft eng verknüpft ist. Ich muß gestehen, daß mich der Zug zur tonalen Musik schon vor recht langer Zeit erfaßt hat, nachdem ich deutlich empfunden hatte, daß die Schaffung eines musikalischen Werkes auf dem Boden der Tonalität wie die Errichtung eines Baues auf einem soliden Fundament ist, die Schaffung eines Werkes auf dem Boden der Atonalität aber wie ein Bau auf Sand. Außerdem erschließt die tonale und diatonische Musik erheblich mehr Möglichkeiten als die atonale und chromatische, die in eine Sackgasse führt. Wenn ich trotzdem manchmal der atonalen Musik huldigte, und in meinen letzten Werken von Zeit zu Zeit einzelne Momente der Atonalität auftraten, so zeugt das davon, daß mein Schaffen sich auch heute noch von den Traditionen des Formalismus nicht völlig frei gemacht hat. In einigen meiner Werke der letzten Jahre finden sich aller-

dings einzelne atonale Momente, weil ich doch — wenn auch ohne besondere Neigung — dieses Verfahren benutzte, hauptsächlich zur Kontrastierung und um die tonalen Stellen hervorzuheben.

Man hat mir oft vorgeworfen, daß in meinen Opern das Rezitativ die Kantilene in den Schatten drängt. Ich liebe die Bühne sehr und bin der Auffassung, daß die Oper nicht nur das Ohr, sondern auch das Auge beeindrucken muß. Doch die Bewegung auf der Bühne ist mehr mit dem Rezitativ verbunden, während die Kantilene in gewissem Umfang Bewegungslosigkeit auf der Bühne hervorruft. Ich denke daran, wie qualvoll es für mich war, in gewissen Wagner-Opern auf die Bühne zu schauen, wo sich im Laufe eines ganzen Aktes, der ungefähr eine Stunde dauerte, nicht eine einzige der handelnden Personen bewegte. Und eben diese Furcht vor der Unbeweglichkeit hinderte mich daran, längere Zeit bei der Kantilene zu verweilen. Ich habe diese Frage immer wieder von neuem durchdacht und bin zu dem Schluß gelangt, daß in jedem Opernlibretto Stellen sind, die unbedingt ein Rezitativ verlangen, und Stellen, die unbedingt eine Arie fordern; aber es gibt auch Strecken — und diese Strecken nehmen einen großen Platz ein — insgesamt vielleicht die Hälfte der Oper —, die der Komponist nach seinem Belieben in einem Rezitativ oder in einer Arie deuten kann. Nehmen wir ein Beispiel: den Brief Tatjanas in „Eugen Onegin". Es wäre durchaus nicht schwierig gewesen, einen großen Teil des Briefes als Rezitativ zu schreiben, doch Tschaikowsky pflegte in seiner musikalischen Sprache die Kantilene, und der ganze Brief verwandelte sich gewissermaßen in eine riesige Arie, die überdies den Vorzug hat, daß sie bei gleichzeitiger Handlung auf der Bühne gesungen wird. Das ist die Richtung, in der ich an meiner neuen Oper auf ein modernes Sowjetthema — Polewojs „Ein Mensch von echtem Schrot und Korn" — arbeiten möchte.

Außerdem habe ich die Absicht, in dieser Oper Terzette, Duette und kontrapunktisch geschriebene Chöre zu verwenden, für die ich außergewöhnlich interessante Aufzeichnungen russischer Volkslieder aus dem Norden ausnutze. Ich möchte in dieser Oper klare Melodien geben und sie in möglichst einfacher harmonischer Sprache schreiben.

In einer musikalischen Sprache zu schaffen, die meinem Volke verständlich und nah ist, — das ist das Hauptziel, das ich vor mir habe. (Aus der Zeitschrift „Die Sowjetliteratur".)

Das Berliner-Rundfunk-Sinfonie-Orchester

Vor wenigen Wochen, am 29. Oktober 1948, feierte der Berliner- und damit der Deutsche-Rundfunk seinen 25. Geburtstag. Dieser Gedenktag veranlaßte die musikalische Belegschaft des Hauses zu einer Rückschau, die ein Gefühl von Stolz, aber auch von Scham erweckte.

Bis 1933 konnte man eine gradlinige Aufwärtsentwicklung feststellen, dagegen stößt man in der Zeit von 1933 bis 1945 auf eine ganze Anzahl dilettantischer Experimente, die schließlich mit der Zerschlagung der einst bereits erreichten künstlerischen hohen Qualität der Rundfunk-Orchester endeten.

Es kam das Chaos 1945. Ein bescheidenes Häuflein aufbauwilliger demokratisch gesinnter Musiker, an der Spitze Max Michailow, leistete die im Hause notwendigen Aufräumungsarbeiten und begeisterte sich an der Idee, einen neuen, ganz erstklassigen sinfonischen Klangkörper zusammenzustellen. Probespiele über Probespiele wurden veranstaltet. Hunderte verliefen negativ. Hervorragende Kräfte, die verpflichtet werden konnten, verständigten befreundete auswärtige Musiker, und so entstand nach und nach eine künstlerische Gemeinschaft, die, zunächst nur auf Gastdirigenten angewiesen, eine scharfe Selbstkritik übte, schwächere Kräfte wieder ausschied und vollwertige heranzog. Nach fast zweijähriger Aufbauarbeit war das Rundfunk-Sinfonie-Orchester zu einem Apparat geworden, der es verdiente, daß ein Mann wie Professor Artur Rother sich an seine Spitze stellte. Neben den notwendigen Proben zu den unzähligen Aufnahmen und vielen öffentlichen Sinfonie-Konzerten wurde in einzelnen Spielgruppen durch kammermusikalische Betätigung eine ersprießliche Kleinarbeit geleistet. Sie kam naturgemäß wiederum dem gesamten Klangkörper bestens zugute.

Einzelne Kräfte machten sich laufend verdient durch solistische Leistungen von Format. Die in ganz Deutschland und darüber hinaus bekannt gewordene Bläserkammermusikvereinigung (Flöte: Erwin Milzkott, Oboe: Erich Erthel, Klarinette: Ewald Koch, Horn: Alfred Gohlke, Fagott: Otto Pischkitl) sucht ihresgleichen. Erwin Milzkott ist ein hervorragender Flötist, betätigt sich aber auch vielfach

Die Bläser-Kammermusikvereinigung

pianistisch in der Kammermusik und als Liedbegleiter.

Der Oboer, Hermann Töttcher, ein Künstler von bedeutendem Format, gilt als Spezialist auf dem Gebiete barocker Musik; auf virtuosem Gebiet ist er unvergleichlich. Als 1. Konzertmeister des Orchesters fungiert der weit bekannte Franz von Szpanowski. Solo-Bratscher sind Prof. Hans Mahlke und Heinz Wiegand. Solo-Cellist ist Hans Metzler, Solo-Kontrabassist Wilhelm Golz. Erstklassig die Holzbläser: Erich Schröder (Flöte), Fritz Schadel (Klarinette) und Walter Ruff (Fagott). Der junge Hornist Kurt Blank ist seinem Kollegen Gohlke als vollwertige Kraft koordiniert. Hervorragende Meister ihres Faches sind: Prof. Alfred Jacobs als 1. Solo-Posaunist, Max Blanckenburg als Solo-Tubaist und Hans Hansen als Solo-Pauker. Das Orchester hat den Ehrgeiz, sich zum Spitzenorchester Deutschlands zu entwickeln, ein Unterfangen, welches nicht als überheblich anzusehen ist. Durch das Streben nach diesem Ziel ist jedenfalls die Gewähr für eine stete Aufwärtsentwicklung gegeben. Leider stehen diesen Bemühungen gegenwärtig noch große Hemmnisse entgegen. So ist die Nachwuchsfrage geradezu als katastrophal zu bezeichnen. Einzelne Instrumentengruppen warten auf frischen Nachwuchs seit etwa zwei Jahren und werden wahrscheinlich weiterhin noch lange warten müssen, da sich alle Kulturorchester ohne Unterschied in gleicher Lage befinden. In diesem Zusammenhang ist es von Bedeutung, daß sich mehrere Orchestermitglieder als Lehrer an der Hochschule für Musik und am Städtischen Konservatorium betätigen. Professor Alfred Jacobs leitet sogar die Orchesterschule an der Hochschule für Musik.

Das Berliner Rundfunk-Sinfonie-Orchester hat eine Stärke von 107 Musikern: 16 I. Violinen, 14 II. Violinen, 12 Bratschen, 10 Celli, 9 Kontrabässe, 5 Flöten, 5 Oboen, 5 Klarinetten, 5 Fagotte, 8 Hörner, 5 Trompeten, 6 Posaunen, 1 Tuba, 1 Harfe, 2 Pauken, 3 Schlagzeuge. Das Anstellungs- und Besoldungsverhältnis ist geregelt durch einen Tarifvertrag, den die Intendanz des Berliner Rundfunks mit der Gewerkschaft für Kunst und Schrifttum abgeschlossen hat. Der Dienst des Orchesters findet — vom Publikum aus gesehen — zumeist im Verborgenen statt. Direktsendungen gibt es heutzutage kaum noch. Wohlgelungene Bandaufnahmen und eine treffliche Anzahl öffentlicher Sinfonie-Konzerte unter Artur Rother und bedeutenden in- und ausländischen Gastdirigenten haben den künstlerischen Ruf des Orchesters begründet und gefestigt. Das echt kollegiale Verhältnis unter den Mitgliedern und das gemeinsame künstlerische Aufwärtsstreben, sowie die verständnisvolle und unterstützende Hand der Intendanz und der im Hause tätigen Kontrolloffiziere der Besatzungsmacht bieten die Gewähr für die Erreichung aller gesteckten Ziele.

Hermann Becker

Artur Rother vor dem Berliner-Rundfunk-Sinfonie-Orchester. Seit Kriegsende hat er hervorragenden Anteil am Wiederaufbau des Berliner Opern- und Konzertlebens. Besonders verbunden fühlt er sich aber mit dem Rundfunk, der ihm sämtliche erfüllbaren Wünsche in Bezug auf Programmgestaltung, Orchesterzusammensetzung und Probetätigkeit gewähren kann. (Fotos: Herrmann)

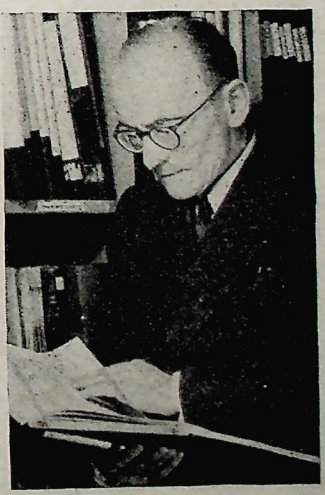


Foto: Erich Engel

DAS PODIUM

Mitte Dezember wird Hanns Eisler noch einmal nach Berlin kommen. Erst vor wenigen Wochen weilte er anläßlich der Woche des Kulturbundes in dieser Stadt, die er 1933 als Emigrant verließ — und die er in all den Jahren draußen niemals vergessen hat. Und mag Berlin inzwischen auch sein äußeres Bild geändert haben, für Eisler ist es das alte, vertraute Kraftzentrum musikalischer Kräfte, das auch ihn lockt, bei seiner Wiederkehr eine Reihe von Konzerten zu geben. Doch nicht nur als bester Mittler der eigenen Werke kommt er zu uns, er weiß auch vieles von dem Musikleben in den anderen Ländern zu berichten: von drüben in Amerika, wo er als Universitätsprofessor für Komposition unterrichtete, von Prag, wo er in letzter Zeit dankbare Aufgaben für Film und Konzert fand, und nicht zuletzt von Wien, wo er im vergangenen Monat die Musik zu dem Singspiel „Höllenangst" von Nestroy komponierte. Über Paris wird ihn dann sein Weg nach Zürich führen, wo er im Februar bei der Uraufführung von Bert Brechts „Der kaukasische Kreidekreis" dabei sein will. Dieses Stück stellt eine Mischform von Oper und Schauspiel dar. Als Komponist sieht Eisler seine Verpflichtung darin, „anständige" Musik zu schreiben. Die Neue Musik könne seiner Meinung überhaupt nur eine Synthese von Kunstfertigkeit und Volkstümlichkeit sein. Sie müsse sich genau so frisch und leicht verständlich geben, wie sie in ihrer Sprache neu und kräftig sein wolle. Seine abendfüllende „Koloman-Wallisch-Kantate" für Soli, Chor und Orchester, an der er gegenwärtig schreibt, sei von dieser musikalischen Haltung erfüllt. Den Text des Werkes, das das Schicksal eines Märtyrers der Freiheit zum Gegenstand hat, schrieb er zusammen mit Bert Brecht in Hollywood. Auch die erst jetzt vollendete Kantate „Der Ausgewiesene" spricht diese Sprache.

Blick in den Musiker-Kalender

1. Dezember:
1868: Uraufführung: „Ein Deutsches Requiem" von Johannes Brahms in Wien.

2. Dezember:
1863: Gustav Wohlgemuth in Leipzig geboren. Gründer des Leipziger Männerchors (1891), Dirigent der Leipziger Singakademie und des Leipziger Gausängerbundes. Chorkomponist.

5. Dezember:
1868: Julius Iwanowitsch Bleichmann in Petersburg geboren. Komponist und Dirigent. Gestorben: 5. Dezember 1909.
1898: Uraufführung der symphonischen Dichtung „Don Quixote" von Richard Strauß in Berlin.

7. Dezember:
1698: Andrea Guarneri gestorben. Stammvater der berühmten italienischen Geigenbauerfamilie. Schüler von Nicola Amati.
1933: Jan Brandts-Buys gestorben, 65 Jahre alt, Komponist von Opern.

10. Dezember:
1823: Theodor Kirchner in Neukirchen bei Chemnitz geboren. Komponist romantischer Charakterstücke für Klavier.

11. Dezember:
1758: Karl Friedrich Zelter in Petzow-Werder a. d. Havel geboren. 1800 Leiter der Singakademie in Berlin. 1809: Liedertafel, 1820: Kgl. Institut für Kirchenmusik gegründet. Liederkomponist. Gestorben am 15. 5. 1832 in Berlin.

12. Dezember:
1828: Johann Georg Wesselack in Sattelpeilestein geboren. 1852 zum Priester geweiht, 1854 Chorallehrer am bischöflichen Klerikalseminar in Regensburg. Nach dem Tode Mettenleiters Chorregent an der alten Kapelle. „Musica divina", 4. Band, herausgegeben. Gestorben am 12. Dezember 1866 in Regensburg.

14. Dezember:
1788: Der „Hamburger Bach", Karl Philipp Emanuel, in Hamburg gestorben, 74 Jahre alt. Der für die Entwicklung der Klaviermusik bedeutendste Sohn Johann Sebastian Bachs. Sein Werk: „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen" gibt wichtigsten Aufschluß über die Vortragslehren seiner Zeit.
1868: Richard Batka in Prag geboren. Musikschriftsteller und Verfasser mehrerer Opernlibretti. Seit 1908 in Wien. Herausgeber des „Merker" Begründer des Prager Dürerbundes; Musikreferent am „Wiener Fremdenblatt". Gestorben am 24. April 1922 in Wien.
1868: Willy Herrmann in Grünberg geboren. Organist und Chordirektor an der Thomaskirche in Berlin, Komponist vieler Chöre für Männer und gemischte Stimmen.
1873: Joseph Jongen in Lüttich geboren. Komponist, Direktor des Brüsseler Konservatoriums.

15. Dezember:
1858: Uraufführung der Oper „Der Barbier von Bagdad" von Peter Cornelius in Weimar.
1898: Fritz Werner-Potsdam in Berlin geboren. Schüler von Georg Schumann. Organist, Chordirigent und erfolgreicher Komponist.

18. Dezember:
1848: Carl Schröder in Quedlinburg geboren. Komponist, Cellist und Hofkapellmeister. Gründer des Konservatoriums in Sondershausen.
1928: Lucien Capet gestorben. Geiger, Gründer eines Streichquartetts. Lehrer am Pariser Conservatoire.

20. Dezember:
1823: Uraufführung „Die Zauberharfe", Melodram mit Musik von Franz Schubert, in Wien.
1848: Hugo Nolthenius in Amsterdam geboren. Professor am Gymnasium zu Utrecht, Dirigent mehrerer Gesangvereine, Redakteur des „Weekblad voor Muziek".

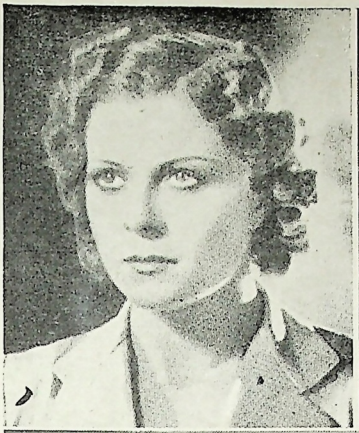
21. Dezember:
1848: Julius Kniese in Roda geboren. Orgelvirtuose. Von 1882 bis zu seinem Tode Chormeister und Stimmbildner bei Richard Wagner in Bayreuth. Gestorben am 22. April in Dresden.
1908: Uraufführung: Streichquartett fis-moll von Arnold Schönberg in Wien.

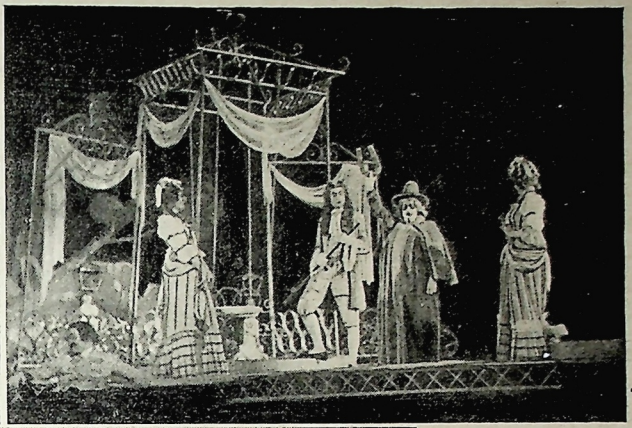
22. Dezember:
1808: Uraufführung der 5. und 6. Symphonie von Beethoven in Wien.
1848: Hermann Hutter in Kaufbeuren geboren. Lieder- und Männerchorkomponist.
1858: Giacomo Puccini in Lucca geboren. Schöpfer eines eigenen Opernstils. Gestorben am 29. 11. 1924 in Brüssel.
1923: Arthur Bird in Berlin gestorben, 67 Jahre alt, Schüler von Liszt; Komponist.

23. Dezember:
1838: Friedrich Urban in Berlin geboren. Gesanglehrer. Schrift: „Kunst des Gesanges". Gestorben am 17. 7. 1918 in Berlin.

25. Dezember:
1728: Johann Adam Hiller in Wendisch-Ossig bei Görlitz geboren. War von 1781—85 Kapellmeister der Gewandhauskonzerte in Leipzig, später von 1789 bis 1801 Kantor an der dortigen Thomasschule. Schrieb eine große Anzahl beliebter Singspiele und Lieder. Gestorben am 16. Juni 1804 in Leipzig.
1878: Walter Moldenhauer in Freienwalde/Pom. geboren. Chordirigent und Komponist.

26. Dezember:
1808: Albert Grisar in Antwerpen geboren. Opernkomponist. Seine komische Oper „Gute Nacht, Herr Pantalon" wird heute noch in Deutschland ab und zu gegeben. Gestorben am 15. Juni 1869 in Asnières bei Paris.





Links oben:
Maria Cebotari, die seit Kriegsende jetzt zum ersten Male wieder auftrat, wurde nach Berlin an die Städtische Oper verpflichtet.

Daneben:
Mit Mozarts „Cosi fan tutte" begann dieses Haus unter Heinz Tietjen einen neuen Abschnitt seiner Arbeit.

Bild links:
Trotz aller Unruhen im Lande ist das Palästina-Orchester schon wieder bei der Arbeit.

Links unten:
Mit Stanislaw Szpinalski konzertierte zum ersten Male wieder ein polnischer Pianist in Berlin.

Rechts unten:
Der junge ungarische Dirigent Ferenc Fricsay feierte in Berlin mit Konzert u. Opernaufführung große Erfolge.

Fotos: Herrmann (2). UP (1) Willot (1), Weidenbaum (1) Archiv (2)

Links:
Ein Schnappschuß von der ersten „Jive-Club"-Jam-Session i. Hamburg.

Unten:
Georg Oskar Schumann, der in Berlin sein 25-jähriges Dirigenten-Jubiläum feierte, gab ein viel beachtetes Konzert mit dem Männerchord. BVG.

NOTEN AM RANDE

Musik im Orchester

Heinz Bongartz soll in Hamburg zwei Gastkonzerte mit den Dresdner Philharmonikern geben.

Basil Cameron, ein englischer Dirigent, wird im Dezember in Berlin das Philharmonische Orchester dirigieren.

Karl Maria Zwißler wird als Gastdirigent des Leipziger Gewandhaus-Orchesters eine Reihe von Konzerten dirigieren.

Herbert von Karajan wurde anläßlich seiner Konzerte in Rom vom Papst in Privataudienz empfangen.

Hans Gahlenbeck leitete mit Erfolg das erste Sinfonie-Konzert der Mecklenburgischen Staatskapelle.

Dr. Gerhard Friedrich steht jetzt dem Städtischen Orchester Greiz vor.

Albert Grünes hat die Leitung des Städtischen Orchesters Nordhausen übernommen.

Gotthold E. Lessing ging von Baden-Baden als Generalmusikdirektor nach Lübeck.

Dr. Karl Würzburger übernahm die Leitung des Städtischen Kulturamtes Bayreuth und wurde in den Vorstand des dortigen „Institutes für Neue Musik und Musikerziehung" berufen.

Eugen Jochum wurde vom Senat der Hansestadt Hamburg zum Professor ernannt.

Z. P. Zankow, der bulgarische Dirigent, steht dem jetzt in München gegründeten Internationalen Sinfonie-Orchester voran, dem Musiker aus fünf Ländern angehören.

Leopold Ludwig wurde von dem Orchester der Stadt Basel eingeladen, ein Konzert zu dirigieren.

Franz Konwitschny wird ein Konzert der Dresdner Philharmoniker leiten.

Julius Ehrlich, der Leiter des Milwaukee-Sinfonie-Orchesters, kam nach Deutschland, um in Kassel, Wiesbaden und Darmstadt zu gastieren.

Musik im Rundfunk

Hans Müller-Kray, Kapellmeister am Staatstheater Wiesbaden, wurde zum Chefdirigenten und Leiter der Abteilung Musik an Radio Stuttgart berufen.

Hakan von Eichwald steht dem Gotenburger Rundfunkorchester voran.

Theo Hollinger hat die Leitung des Radio-Bremen-Orchesters.

Dr. Gustav Koslik steht dem Großen Orchester von Radio Stuttgart voran.

Wilhelm Fiedler, Leiter der Musikabteilung an der Alfred-Universität in New York, dirigierte das Hamburger Sinfonie-Orchester in einem Konzert des NWDR.

Helmut Koch wurde zum Chordirektor des Berliner Rundfunks unter gleichzeitiger Berufung in das Direktorium ernannt.

Otto Luther, der junge Komponist und Sohn des Berliner Kammermusikers, war im RIAS mit seiner Flötensonate in der Reihe „Junge Komponisten haben das Wort" zu hören. Luther war als Kriegsgefangener in Kanada ein Schüler Hindemiths im Fernunterricht.

Musik in der Schule

Hans Heinrich, bisher erster Kapellmeister der Städtischen Oper in Leipzig, geht als Leiter des Opern-Studios und der Dirigentenklasse an die Staatliche Hochschule für Musik in Leipzig.

Werner Mirow, Dr. Karl Lenzen, Hertha Euling, Irene von Schnering, Hilde Kramm (Klavier), August Brunier und Lieselotte Weiske (Violine) wurden als Lehrkräfte an die Braunschweigische Staatsmusikschule berufen.

Günter Wand, Th. B. Rehmann, Dr. Paul Mies, Hermann Schroeder, Josef Zimmermann, Hans Anwander, Ewald Kaldeweier, Norbert Schneider und Ellen Bosenius wurden in ihrer Eigenschaft als Lehrkräfte der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln zu Professoren ernannt.

Frieda Leider und Günther Braun (Gesang), Gerhard Puchelt und Hans-Erich Riebensahm (Klavier), Siegfried Borries (Violine), Silvia Kind (Cembalo) und Generalmusikdirektor Erich Peter (Orchester) wurden als Hauptfachlehrer an die Hochschule für Musik in Berlin berufen. Arthur Tröster (Violoncello) wird zu einem späteren Termin ein Lehramt übernehmen.

Unterrichtsvertrag als Sicherung

Zu allen Zeiten ist die Entwicklung und Prosperität der künstlerischen Berufe in starkem Maße von der wirtschaftlichen Lage eines Landes abhängig gewesen. Von gesunden wirtschaftlichen Verhältnissen haben Theater, Konzertsäle, Kunstausstellungen als Kulturzentren, aber auch alle Pädagogen jeglichen künstlerischen Lebens stets profitiert. Solche Zeiten des Wohlstandes trüben jedoch den Blick vieler Kunstschaffender für die Realitäten des täglichen Lebens.

Im diametralen Gegensatz hierzu die klaren Bemühungen des arbeitenden Volkes, das seine berechtigten Forderungen aus der resultierenden Arbeit durch Tarifverträge gerade in Zeiten des Wohlstandes für die Zeiten der Not zu untermauern sucht.

Diese Tatsache zeigt, daß ein Teil der sogenannten künstlerischen Privatlehrer in „ruhigen" Zeiten keine oder nur unvollkommene Sicherungen ihrer Existenz trifft. Eine solche Sicherung ist, wenn auch nur für begrenzte Zeit, der Unterrichtsvertrag, den der freischaffende Lehrer mit dem Schüler oder Lernenden abschließen sollte. Ein derartiger Vertrag, der neben anderen wichtigen Gesichtspunkten auch die Frage der Aufkündigung des Unterrichtsverhältnisses festlegt, zwingt Lehrer und Lernenden in ein bestimmtes Verhältnis zueinander und gibt beiden die Möglichkeit, sich auf eine bestimmte Dauer auf den Unterricht festzulegen. Wir nehmen mit Selbstverständlichkeit immer wieder zur Kenntnis, daß künstlerische Ausbildungsinstitute, wie Hochschulen für Musik, Akademieen der Künste, anerkannte Konservatorien, Schauspielschulen aus ganz bestimmten und erklärlichen Gründen ihre Existenz und ihre künstlerische Planung durch Aufnahme- oder Unterrichtsverträge schützen. Ohne ein fachliches Werturteil fällen zu wollen, muß dem freischaffenden künstlerischen Privatlehrer das gleiche Recht einer solchen Sicherung zuerkannt werden, um so mehr, als die Gefahr eines Abwanderns oder Wechselns der Schüler bei ihm sehr viel größer ist.

Im Interesse der Privatmusiklehrer hat der Deutsche Musiker-Verband seit Jahr und Tag immer wieder auf den Vorteil des Abschlusses von Unterrichtsverträgen hingewiesen. Der größte Teil der Privatmusiklehrer hat auch durchaus diese Vorteile erkannt und handelt dementsprechend. Den noch vorhandenen kleinen Teil der Privatlehrer, die teils aus Bequemlichkeit und teils aus Angst vor einer etwaigen Nichtunterzeichnung bisher noch immer davon Abstand genommen haben, Unterrichtsverträge abzuschließen, gilt es, von dem Wert eines solchen zu überzeugen. Diese Überzeugung wird in den meisten Fällen dann gewonnen, wenn man die Ungunst wirtschaftlicher oder finanzieller Krisen am eigenen Leibe verspürt. So hat beispielsweise die Währungsreform auf viele dieser Privatmusiklehrer außerordentlich ernüchternd gewirkt. Bekanntlich sagen die Durchführungsbestimmungen zur Währungsreform eindeutig, daß abgeschlossene Verträge rechtlich in keiner Weise berührt werden. Die privaten Musiklehrer, die das Unterrichtsverhältnis mit ihren Schülern durch ordnungsgemäß abgeschlossene Unterrichtsverträge sicherten, haben durch die Währungsreform sehr viel weniger beruflichen und finanziellen Schaden erlitten, als die, die es versäumten, derartige Vorkehrungen zu treffen.

Der Deutsche Musiker-Verband als Berufsorganistation für alle in ihm organisierten Musiker Berlins hat in unzähligen Fällen Privatmusiklehrern, die Unterrichtsverträge vorweisen konnten, im Falle des vorzeitigen Abspringens der Schüler zu ihrem Recht verhelfen können. Es genügte hierbei nur, die Erziehungsberechtigten solcher Schüler auf ihre unrechtmäßige Handlung und auf die bestehenden Vertragsrechte hinzuweisen. Die Rechtslage wurde von den Eltern der Schüler, die einen Unterrichtsvertrag mit dem Privatlehrer abgeschlossen hatten, auch in fast allen Fällen anerkannt und der Privatlehrer konnte sich vor beruflichen und finanziellen Schäden sichern.

Bei den Privatmusiklehrern, die Unterrichtsverträge nicht nachweisen konnten, lagen die Verhältnisse bedeutend schwieriger. Zwar gibt auch hier ein monatelanges Unterrichtsverhältnis im Sinne des BGB (Gewohnheitsrecht) dem Privatmusiklehrer eine Berechtigung, auf einer bestimmten Kündigungsfrist zu bestehen, jedoch ist dieses Gewohnheitsrecht ein Recht etwas zweifelhafter Art, da es bei Beschreiten des Klageweges von Zeugenaussagen abhängig ist, die die ununterbrochene Lehrtätigkeit des Privatmusiklehrers gegenüber dem Beklagten bestätigen müssen.

Der Erziehungsberechtigte des Schülers, der das Unterrichtsverhältnis ohne jede Aufkündigung löst, hat bei einer derartig unrechtmäßigen Handlung sehr viel mehr Hemmungen, wenn er weiß, daß er durch seine Vertragsunterschrift an gewisse Pflichten gebunden ist. Er wird es daher in den meisten Fällen nicht zu einer Auseinandersetzung auf dem Klagewege kommen lassen, da er von der Aussichtslosigkeit eines für ihn günstigen Verlaufs überzeugt ist. Dagegen wird es immer sehr viel Mühewaltung erfordern, einem Erziehungs-

berechtigten klar zu machen, daß der Privatmusiklehrer auch ohne den bestehenden Vertrag gesetzlichen Schutz durch das Gewohnheitsrecht ableiten kann.

Eine weitere wichtige Frage ist die der Honorarzahlung. Wird die Höhe des Honorars im Unterrichtsvertrag festgelegt, so gilt dieses Honorar bis zur evtl. Aufkündigung des Vertrages bzw. bis zum Zeitpunkt eines gültigen Übereinkommens der vertragschließenden Teile über eine etwaige Senkung oder Erhöhung des festgelegten Honorars. Auch in diesem Falle spricht die optische Eindeutigkeit klar für den Abschluß eines Unterrichtsvertrages.

Weiteres wie die Nichtwahrnehmung von festgelegten Unterrichtsstunden, das Nachgeben von ausgefallenen Stunden, die Aufkündigungs-Gepflogenheiten, die Stellung der Unterrichtsstunden an gesetzlichen Feiertagen, die Verantwortlichkeit des Lehrers für den sachgemäßen und regelmäßigen Unterricht, die Anzahl der Unterrichtsstunden, die notwendigen Zahlungsbedingungen, die Unterrichtserteilung in den Schulferien und vieles andere muß in einem ordnungsgemäßen Unterrichtsvertrag ebenfalls klar geregelt sein.

All dieses kann Anlaß zu Streitfällen und Meinungsverschiedenheiten zwischen Lehrer und Schüler führen, wenn es nicht schriftlich festgelegt ist.

Ein letzter, aber deshalb nicht etwa unwichtigerer Punkt ist die Frage des Urlaubs des Privatmusiklehrers. Jeder arbeitende Mensch hat ein Recht auf bezahlten Urlaub im Jahre. Dieses Recht nimmt auch der freiberufliche Privatmusiklehrer für sich in Anspruch. Leider haben uns die Erfahrungen der letzten Zeit bewiesen, daß man zu gern dem anderen etwas abstreitet, was man selbst beansprucht. So stehen viele Schüler oder Erziehungsberechtigte von Schülern auf dem Standpunkt, daß der durch die Schulferien ausfallende Unterrichtsmonat nicht bezahlt zu werden braucht, obwohl hier jedem klar sein muß, daß der Privatlehrer (wie auch der Schullehrer), nur in einem solchen Monat seinen Urlaub verleben kann, auf den er rechtmäßigen Anspruch hat. Auch hier muß der Unterrichtsvertrag den Urlaub des Privatmusiklehrers festlegen. (Vorgedruckte Unterrichtsverträge im vorhergenannten Sinne sind im Deutschen Musiker-Verband, Berlin C 2, Wallstr. 63, erhältlich).

Es kann also mit Fug und Recht gesagt werden, daß der Abschluß eines Unterrichtsvertrages für beide Teile von Vorteil ist. Er sichert dem einen eine ordnungsgemäße Berufsabwicklung und damit seine Existenz und dem anderen einen auf längere Sicht disponierenden und dadurch gut aufgebauten Unterricht. Diese Vorteile müssen auch von denen erkannt werden, die jetzt noch auf dem Standpunkt eines mündlichen Vertrages stehen.

Leonhard Heuze

DU SPIELST — WIR SEHEN

Ob der junge Mann wohl ein guter Spieler ist? Asthenischer Typ, d. h. zartgliedrig, gering entwickelte Muskulatur, dünne Finger mit spitzen Fingerkuppen. Der Pianist aber muß auch eine gut entwickelte Muskulatur haben, angefangen von den Rückenmuskeln über die Schultern in die Brachialmuskulatur und weiter in den Handteller bis in die Fingerspitzen.

Was könnte der junge Mann wohl spielen? Es ist eine alte Erfahrung, daß man diejenigen Komponisten am besten — und vielleicht auch am liebsten — spielt, mit denen man gewisse körperliche Ähnlichkeit besitzt. Liszt, ein langer, hagerer Typ mit schmalen, knochigen Fingern, wird ihm mehr liegen als der Pykniker Beethoven und der diesem in der Statur ähnliche Rubinstein oder der wieder ganz andere „rundwüchsige Typ", der reine Gemütsmensch, wie etwa Schubert

Der Spieler sitzt etwas steif auf seinem Schemel; man hat nicht das Gefühl, daß er im Beckengürtel eine Basis besitzt, welche Kraftzentrum ist, von dem aus sich ein Kraftstrom durch den Körper bis zu den Fingerspitzen entwickelt. Der junge Mann ist kein Anfänger mehr, bei dem sich nur die Fingerglieder bewegen würden. Er entwickelt bereits die Kraft aus dem Arm, aber das ist noch zu wenig. Wie der Stiel eines Beiles in der besten Ausführung eine Krümmung besitzt, um die Kraft beim Ausholen und Schlagen vollwertig placieren zu können, so muß auch der Pianist seinen ganzen Körper so einrichten, daß er „ausholt" aus dem Schwung; nicht aber darf er die Muskeln übertrainieren, nicht das Reaktionsmoment verlieren, um in Bruchteilen von Sekunden eleganteste Figuren und Verzierungen auszuführen. Es gehören physiologische Kenntnisse und eine feine psychologische Beobachtungsgabe dazu, einem Schüler individuell zu seiner Höchstleistung zu verhelfen.

Im übrigen entdecken wir noch, daß die rechte Hand natürlich und gelockert auf den Tasten aufliegt und damit die entwickelten Kräfte voll ausnützt. Der linke Arm liegt dagegen etwas zu hoch; die Kräfte können sich nicht gänzlich aus dem Arm über die Handgelenkkrümmung in die Hand fortsetzen. Gefahr der Verkrampfung und schneller Ermüdung besteht! Überbein!

Einwand: „Die Aufnahme ist gestellt!" Mag sein! Dann aber ist unser Pianist sehr unerfahren, weil er die typisch pianistische Haltung nicht einnimmt, oder ein schlechter Schauspieler mit geringem Einfühlungsvermögen, weil er die vorteilhafte Haltung großer Pianisten nicht nachahmen kann.

Also: Hände, Arme, Lockerheit im Schultergürtel, Gefühl der Kraftquelle im Rücken!

Fritz Winckel.

Kleine Anatomie der Harmonien

Ein Lehrgang von
Prof. Dr. Siegfr. Borris

I

Diesen Lehrgang stellt uns Prof. Dr. Siegfried Borris von der Berliner Musikhochschule zur Verfügung. Die Anlage entspricht den Forderungen der Zeit, auf engstem Raum umfassende Kenntnisse zu vermitteln.

Vorbemerkung

Eine praktische Harmonielehre muß und kann die natürliche Grundlage für jeden anderen Tonsatzunterricht sein. Dieser würde sich im luftleeren Raum abstrakter Konstruktionen bewegen, würde er zugegebener- oder nicht zugegebenermaßen verlangen, jegliche Tradition aus dem Bewußtsein auszuschalten und „voraussetzungslos“ zu beginnen.

In den zwanzig Jahren der Anwendung der hier gegebenen Grundsätze hat es sich als entscheidend erwiesen, daß eine praktische und lebendige Harmonielehre viel stärker als früher Ohr und Hand, also Hören und Spielen, zu dem bloßen Schreiben heranzieht. Dadurch ist der ganze Stoff in relativ kurzer Zeit zu bewältigen.

Damit soll zum Ausdruck gebracht werden, daß eine Theorie als dürrer Nebenzweig, abseits von der Musikpraxis, mit einem traurigen Sonderdasein stachliger Regeln und Verbote abgelehnt wird. Vielmehr soll eine praktische Harmonielehre nur ein Bewußtmachen, Erfassen und Benennen dessen herbeiführen, was jeder Musikinteressierte von seiner eigenen Hör- und Musiziererfahrung her als vages Ahnen bereits in sich trägt. Daraus wird sich ergeben, daß Musiker sich nicht mehr deprimiert oder ärgerlich von dieser so notwendigen Arbeit abkehren.

Geht eine vernünftige, auf der Gehörbildung fußende Elementarlehre voraus, wie sie hoffentlich bald sogar die Schulmusik leisten wird, ist nach der Akkordlehre das Generalbaßspiel als reine Akkordgriffpraxis sehr schnell zu erarbeiten. Für dieses ergibt sich Gelegenheit genug dadurch, daß die Choräle später ebenfalls im Generalbaß notiert werden und selbst bei Modulationsaufgaben hin und wieder nur die Außenstimmen erscheinen. Ausgedehntes „Ausarbeiten“ vertrakter Aufgaben ist unpraktisch und daher nutzlos. Das spontane fließende Vom-Blatt-Spiel originaler Continuo-Stimmen von Corelli, Bach oder Telemann sollte da Richtschnur sein für Maß und Art der Aufgaben.

Besonders hervorgehoben sei, daß in der Harmonisationslehre von der (generalbaßmäßig aufgefaßten) Gegenstimme ausgegangen wird (Harmonisieren der Tonleiter). Dadurch erhält der Begriff „Tonsatzlehre“ seine volle Berechtigung und die längst fällige Revision in der Beurteilung des Kontrapunktes als quasi höhere mathematische Wissenschaft ist damit vollzogen. Denn wer eine konsonante Baßgegenstimme spielen, hören oder schreiben kann, hat damit einen wesentlichen Teil der Tonsatzlehre vorgeformt. Die weitere Entwicklung, die Auflockerung durch Einbeziehen der Quarte und später der Septime und Sekunde vollzieht sich sinngemäß und ist bruchlos ohne weiteres durchführbar.

Von hier aus ist das rhythmische Verselbständigen des Basses (der Gegenstimme) oder sogar dessen Versetzung als Oberstimme zu der Melodie im Baß kein fernes Ziel.

Diesen Weg, die „Außenstimmen als wesentliches Gerüst jedes Tonsatzes zu erkennen und alles klangliche Geschehen zunächst in Melodie und fortlaufender Baßstimme, dem „Continuo“ zu konzentrieren hat auch Johann Sebastian Bach vorgezeichnet, dessen Unterrichtsweise in der Komposition durch Kirnberger überliefert ist.

Hiernach wäre also das heute immer wieder auftauchende Problem, ob am zweckmäßigsten mit der Harmonielehre (Funktionslehre) oder dem Kontrapunkt (funktionsfreie Polyphonie) zu beginnen sei, dahin zu lösen, daß im funktionsfreien Generalbaß und in der Choral- bzw. Volksliederharmonisation aus der Zweistimmigkeit heraus die wesentlichen Stützpunkte für Linearität und Tonsatz zu gewinnen sind. Kadenzspiel und Modulationslehre bieten dann alle Möglichkeiten, das harmonische Empfinden zu erweitern.

Für die Praxis hat sich das Arbeiten mit der Quintenreihe besonders bewährt. Die Abstände der Tonarten voneinander erscheinen sinngemäßer, wenn C-Dur als Nullpunkt aufgefaßt wird, von dem aus es ein Herauf und ein Herunter in der Quintenreihe gibt. (Im Gegensatz zum üblichen Quintenzirkel, in dem Ges und H z. B. als eng beieinanderliegende Tonarten erscheinen).

Dadurch wird die hier gegebene Modulationslehre überraschend einfach. Die angeblich größte Schwierigkeit, die Bestimmung des Modulationsweges, ist nach Erarbeitung der Quintenreihe und der Moll-Subdominante sogar in einer Stunde erlernbar.

Auch bei der Bestimmung alterierter Akkorde wird die Vorstellung der Quintenreihe außerordentlich zur Vereinfachung der Akkordanalyse beitragen.

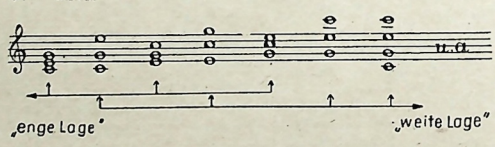
Eine kurze Übersicht über Kirchentonarten, soweit sie praktisch verwendet werden können und daher gekannt werden müssen, dürfte allgemein begrüßt werden. Diese wie das Kapitel über alterierte Akkorde werden auch als Voraussetzung für den Umgang mit neuerer Musik von Nutzen sein. Beispiele, auch solche, an denen immer wieder vorkommende Fehler gezeigt werden, und Aufgaben mit ihren Lösungen sollen die Anschaulichkeit und den Selbstunterricht erleichtern.

Mindestens ebenso wichtig ist, daß mit dieser „praktischen“ Harmonielehre die Wege zur Improvisation und zur Tonsatzlehre (Kontrapunkt) geebnet werden. Durch Diminution und Variation des Melodischen in der Modulationslehre einerseits und durch Beweglichmachen der Gegenstimmen in der Harmonisationslehre andererseits, sind Grundprinzipien jeder Tonsatzlehre erworben, ob sie nun über eine wuchernde Chromatik den Spuren der Spätromantik folgt, oder durch stärkeres Heranziehen kirchentonartlicher Elemente älterem bzw. neuerem Stilempfinden Rechnung trägt.

Die Akkordlehre

„Akkord“ ist der Zusammenklang mindestens dreier Töne. (Zwei Töne umschließen ein „Intervall“).

Die einfachste Akkordbildung als Summe dreier Töne ist der „Dreiklang“. In ihm erfüllen gegenüber dem Grundton (hier „c“) Terz (e) und Quinte (g) bestimmte klangliche und harmonische Funktionen, unabhängig von ihrer „Lage“



Von c — e — g ist c immer Grundton (1. Stufe; Bez.: 1 od. 8)
e immer Terz (3. Stufe; Bez.: 3)
g immer Quinte (5. Stufe; Bez.: 5)

Der Grundton (mit seiner Verdoppelung in der Oktave) ist Fundament,

die Quinte gibt „wölbende“ konsonante Raumwirkung,

die Terz bestimmt die Färbung, als große Terz das Tongeschlecht „Dur“, als kleine das Tongeschlecht „Moll“.

Darum dürfen weder Grundton noch Terz im Akkord fehlen!

Aufgabe 1:

Bilde auf anderen Tönen als c den Dreiklang, erst in Dur (mit großer Terz), danach den gleichnamigen in Moll (mit kleiner Terz). Enge und weite Lage (dem angegebenen Beispiel entsprechend).

(Fortsetzung folgt)

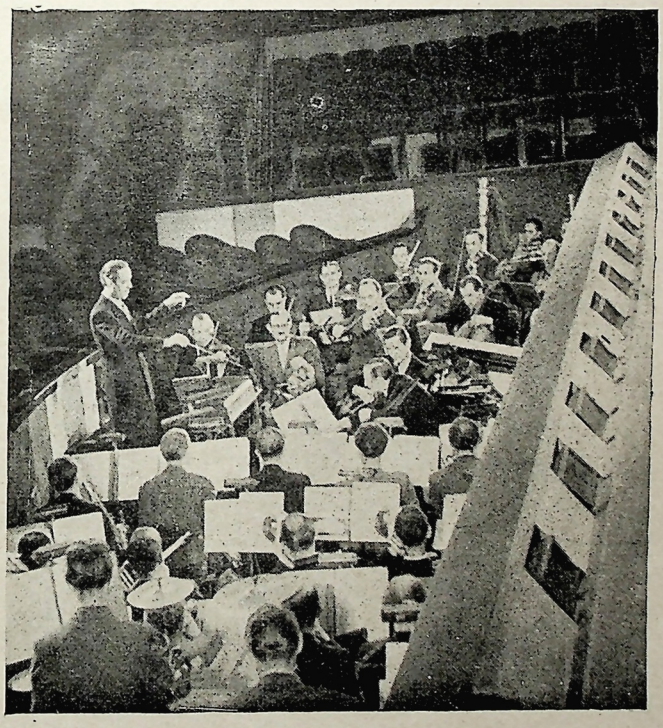
Mehr als nur eine Klangkulisse

Nicht ohne Absicht flutet das grelle Licht der zahlreichen Bühnenscheinwerfer im Berliner „Friedrichstadt-Palast" über die Rampe hinab in den Orchesterraum. Sitzt doch dort unten ein Klangkörper, der längst über den gewohnten Rahmen eines Varieté-Orchesters hinausgewachsen ist und der es wohl verdient, mit seiner Leistung in das rechte Licht gerückt zu werden. Dabei läßt sich ganz deutlich erkennen, daß es Ralph Zürn, dem so beweglichen und dennoch so straff die Zügel haltenden Dirigenten nicht allein darum geht, musikalisch sauber und bis in die letzten Feinheiten ausgefeilt zu konzertieren. Das ist für diesen Vollblutmusiker eine Selbstverständlichkeit. Seine Aufgabe sieht er darin, der Musik im Groß-Varieté mehr als nur jenen bescheidenen Platz einer billig vermittelnden, nur glättenden oder durch recht lautes Spiel Unebenheiten auf der Bühne verdeckenden Geräuschkulisse zu geben. Zielbewußt geht er diesen Weg: damals schon im Apollo-Palast in Düsseldorf, in den letzten Kriegsjahren in der Berliner Scala und seit März 1946 nun im Friedrichstadt-Palast.

Zürn, der als Theaterkapellmeister begann und der sich an unzähligen Operettenaufführungen erprobte, weiß am besten um die Möglichkeiten der einzelnen Orchester und er weiß auch, daß weder ein noch so gut besetztes Unterhaltungsorchester noch ein vortrefflich eingespieltes Operettenorchester in der Lage sind, ein anspruchsvolles Varieté-Programm musikalisch zu unterlegen. Die Musik im Varieté hat im Laufe der sich immer mehr steigernden Ansprüche der Besucher ihre eigenen Gesetze entwickelt. Dazu gehört nicht nur, daß die Varietébesucher im Gegensatz zu den Artisten keineswegs nur laute Musik wünschen. Abgesehen von der Ouvertüre, die Ralph Zürn an den Beginn des zweiten Teiles im Programm gelegt hat, soll die Musik unauffällig hinter der Leistung auf der Bühne zurücktreten, und doch muß sie soviel Eigenleben haben, um den Hörer durch die geschickt arrangierte Verwendung bekannter Melodien, durch die raffinierte Auswertung aller Effekte eines modernen Jazzorchesters persönlich anzusprechen. Das Rezept ist schließlich eine ausgesprochene Spezialmusik, die aus dem

Fotos: Weitzer

Klangkörper in fließender Beweglichkeit jeweils ein nuancenreiches Unterhaltungsorchester oder ein rhythmisch zündendes Jazzorchester werden läßt, wobei das letztere selbstverständlich auch konzertant zu musizieren weiß.



Und wenn es früher in Musikerkreisen so üblich war, daß die im Opernorchester nicht mehr tragbaren Kräfte zuerst in das Operettenorchester und später schließlich zum Varieté abwanderten, dann ist damit heute ein- und allemal Schluß. Die Vielseitigkeit der gestellten Aufgaben, die für jene Beweglichkeit unbedingt notwendige innere Spannkraft setzen im Varieté-Orchester bis zum letzten Pult vollwertige, ja sogar überdurchschnittliche Musiker voraus.

Aber noch mehr: auch die Orchestrierung ist entscheidend. Da es Ralph Zürn im Sinne des künstlerischen Ansehens seines Hauses fast immer ablehnen muß, die üblichen Begleitmusiken der einzelnen Artisten und Bühnenkünstler zu spielen — die meist recht primitiven Schnitt haben — bedarf es guter Arrangeure, die um die klanglichen Möglichkeiten des 32 Mann starken Orchesters wissen, die aber auch andererseits von dem verpflichtenden Eigenwert einer guten Musik im Varieté überzeugt sind. Neben Eduard van Dooren, der die Arrangements für die Ouvertüren und die einzelnen Revuebilder schreibt, werden für derartige Aufgaben so bekannte Arrangeure wie Horst Kudritzki, Walter Jenson, Jonny Liljeberg, Siegfried Ulbrich und Herbert Turba herangezogen. gran

STICHNOTEN

Kurt Hohenberger und seine Solisten gaben im Hamburger Tanz-Casino „Faun" ein Gastspiel. Amely Baker und Detlev Lais unterstützten das Ensemble mit ihren Stimmen.

Hans Wilk konzertiert gegenwärtig mit seinen Radio-Solisten im Nürnberger „Königshof".

Jozsy Balogh spielt im historischen „Osterkeller" in Hannover.

Heinz Hanhausen wurde mit seiner Tanzkapelle für das „Palast-Casino" im Berliner Friedrichstadt-Palast verpflichtet.

Bernhard Etté und seine 25 Solisten gastieren zurzeit im „Tanz-Café Dreyer" in Hamburg.

Heinz Kunze spielt noch immer mit großem Erfolg in den „Rheinterrassen" in der Berliner Friedrichstraße.

Hans Bund stellte sich aus Berliner Musikern ein neues kleines Unterhaltungsorchester zusammen, mit dem er über den NWDR Köln zu hören ist.

Werner Müller stellte im RIAS ein neues Tanzorchester zusammen.

Das H.W.T. Tanz- und Schauorchester unter der Leitung von Hans Woyt spielt seit nunmehr einem Jahr im Berliner Ballhaus Friedrichstadt

Willy Kluth steht dem Erfurter Konzert-, Tanz- und Unterhaltungsorchester „Die goldene 13" voran

Teddy Spring spielt zum Tanz in der „Roten Mühle" in Hannover.

Rudi Kretschmar konzertiert mit seinem „Bar-Trio" im Südwestfunk.

Horst Schellenberg gastiert mit seinem Ensemble im „Stadtpark" in Borna.

Will Papert wurde mit seiner Swing-Band für das Café Mierenberg in Dresden verpflichtet

Hans Rosenfelder und sein Orchester spielen im Officers Post Hotel in Garmisch-Partenkirchen und sind von dort aus wöchentlich über AFN Stuttgart zu hören.

Hans Neuhoff hat mit seiner Kapelle im Etablissement „Oberbayern" in Düsseldorf großen Erfolg zu verzeichnen.

Wolfgang Geri spielt regelmäßig über Radio Stuttgart.

Jo Thiel erhielt einen längeren Vertrag für das Tanzcafé Ettel, das frühere „Imperial" in Berlin.

Herbert Balzer und seine Solisten holen sich immer wieder neue Erfolge in der „Barberina" in Schwerin.

Gian Mangone gastiert mit seinem Ensemble erfolgreich im Casino in Düsseldorf.

King Stasse, Berlins bekannter Hawaiin-Guitarrist, trat zum ersten Male mit seinem Ensemble in Hamburg auf.

Manfried Engelke spielt mit seinen Solisten im Restaurant „Marienhöhe" in Schwerin.

Hans Novak und Herbert Richter mit ihren Kapellen spielen in den Watzke-Betrieben in Dresden zum Tanz.

Hans Rentzsch gastiert mit seiner Konzert- und Tanzkapelle im Luisenhof Weißer Hirsch in Dresden.

Fred Zielsdorf spielt mit seiner Kapelle in den Stadtsälen Klotzsche zum Tanz auf.

Oswald Heyden stellte sich ein neues Orchester in größerer Besetzung zusammen, mit dem er über den RIAS Berlin zu hören ist.

Freddy Brocksieper ging als Sieger aus dem Münchener Combo-Wettstreit hervor. Den zweiten Platz belegte die Kapelle Heinz Schachtner.

Joe Wick holte sich stürmische Erfolge im Hamburger „Faun".

Wolfgang Braun stellte sich nach seinen Erfolgen als Akkordeonvirtuose eine eigene Band zusammen, mit der er schon seit längerer Zeit erfolgreich im Hotel „Intourist" in Warnemünde gastiert.

„Die Breves" siegten bei einem Tanzkapellenwettstreit in der Leipziger Kongreß-Halle vor den Tanzorchestern Rudi Hohlers und Willy Noack.

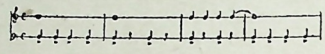
Alfred Hause-konzertiert mit seinem Radio-Tango-Orchester im Nordwestdeutschen Rundfunk.

Joseph-Maria Saedler und sein bekanntes Konzertorchester spielen zurzeit im Café Victoria zu Nordenham.

Die Gebrüder Reinholds sind seit langer Zeit zum ersten Male wieder in Berlin zu hören.

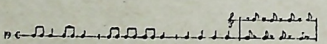
Im Anfang war der Rhythmus

Er ist das Fundament, auf dem der Jazz aufgebaut ist. Und es ist eigenartig: als der afroamerikanische Neger, inspiriert von angelsächsischen Kirchenliedern und internationalen Gassenhauern, seine „blue notes" zu improvisieren begann, wählte er ganz instinktiv den $^4/_4$ Takt. Wenn er in den Spirituals von der Hoffnungslosigkeit auf Erden und den bevorstehenden Freuden im Himmel sang — wieder der monotone, gleichakzentuierte viergeteilte Takt. Ganz unterschiedlich zu dem überlieferten Taktmaß, bei dem der Schwerpunkt auf dem ersten und dritten Viertel lag, wurden jetzt alle vier Viertel ganz gleichmäßig betont:

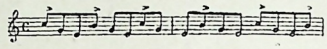


Über diesem maschinenartigen Stampfen kann sich die hauchgleich schwebende freie Improvisation der Melodie-Instrumente zu einer rhythmisch ungebundenen Linienführung entwickeln, die dem Jazz jenen farbenreichen Klangfluß gibt, der ihm über alle warnenden, beschwörenden Gegenargumente hinweg auch Eingang in die Kunstmusik verschaffte.

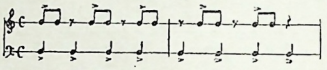
Dieser charakteristische Grundrhythmus hat sich durch alle nachfolgenden Entwicklungsstadien erhalten. Es ist selbstverständlich, daß im Laufe der Zeit, bedingt durch modische Verlagerung der Melodieführung, auch eine Auflockerung der Taktbasis erfolgte, in dem Bestreben, jede Eintönigkeit des Gesamtbildes zu vermeiden. Vor allem die auf Slow abgestimmte Bewegung der Oberstimmen verlangt einen Ausgleich im Baß. Während sich die schwermütige Blues-Melodie mit Hilfe ganzer oder halber Noten bewußt in Resignation und blaue Traumpoesie hineinsingt, soll der Rhythmus vom starren Viertel-Mechanismus in ein der Charakteristik nicht abträgliches Schwingen übergehen. Das ist leicht und effektvoll durch Zerlegen der ersten und dritten Taktzeit, mitunter sogar der ersten drei Schläge, in Achtel zu erreichen. Zwischendurch können zur Abwechslung dann auch wieder bei eventuellem Übergang der Melodie in die Bewegung Takte mit gleichmäßigen Vierteln eingeblendet werden. Die in jedem Foxtrot vorhandenen Breakstellen — Takt 7 und 8, 15 und 16, 23 und 24 des Refrains — lassen sich durch Gegenrhythmus beleben und erhalten so die überleitende, auf das Kommende aufmerksam machende Bewegung. Die angeführten Slow-Phasen geben folgendes schematisches Bild:



Doch zurück zum Grundrhythmus, zu den vier gleichakzentuierten Taktteilen. Der Jazz hat inzwischen die Welt erobert, die Welt arbeitet täglich, stündlich am Jazz. Es ist klar, daß die Mittel laufend verfeinert und ausgebaut werden. Gerade durch die Einförmigkeit des unterlegten Rhythmus ist es möglich, in der Melodie die raffiniertesten Seitensprünge zu machen, ja die Taktfärbung durch Einstreuen dreigeteilter Perioden in die Oberstimmen weitgehend zu verändern. Walzertakt über den vier Vierteln, es entsteht ein ausdrucksvoller Gegenrhythmus, ein fast gefährliches Wanken des Gesamtgefüges, kontrastreiche Vorbereitung auf den dann plötzlich wieder einsetzenden Taktmotor der Rhythmusgruppe:



Noch deutlicher und markanter wird die gegenrhythmische Note, wenn das jeweils dritte Achtel der Melodiebewegung gebunden, oder durch eine Pause ersetzt wird:



Doch Voraussetzung für derartige rhythmische Kapriolen und Pointen ist bis zu diesem Entwicklungsabschnitt des Jazz immer der starre, gleichmäßig geschlagene Takt. Er ist durch all die Jahre des Entstehens und Werdens als Ausgangsformel und Grundlage beibehalten worden. Er ist das verbindende Element zwischen den ersten synkopierten Gehversuchen der Dixieland-Bands und dem heutigen mit allen Kniffen arrangiertechnischer Kunstfertigkeit ausgestatteten Foxtrot. Wie weit sich das jüngste enfant terrible schiefer Musik, der Be bop, von dieser fast schon konservativen Haltung distanziert, soll einer späteren Untersuchung vorbehalten bleiben.

Bernhard Düsing

Bewährung in der Krise

Die Kultusminister der drei Westzonen gaben gemeinsam eine Entschließung heraus, in der es unter anderem heißt: „Die Theater und Orchester der Städte und Länder dürfen gerade in der Zeit der Not nicht aus falsch verstandener Wirtschaftlichkeit dazu mißbraucht werden, leichter Unterhaltung zu dienen. Der Spielplan soll auf künstlerisch und volkserzieherisch wertvolle Werke gerichtet sein. Grundsätzlich werden die Länder und Städte nur solche Kulturinstitute unterstützen, die diese Voraussetzung erfüllen. Wert und Wirkung der öffentlichen Kunstpflege werden nicht von der Zahl und Größe, sondern von der Leistung der Theater und Orchester bestimmt. Diese Leistung muß durch ausreichende Zuschüsse doziert werden."

Lieblingswunsch — ein Klavier

Werden wieder Instrumente gebaut? Kann man sich einen Flügel oder ein Piano leisten?

Tatsächlich bereiten schon wieder 65 deutsche Pianoforte-Firmen Neufabrikationen vor, hauptsächlich für den Export, oder führen wenigstens Reparaturen durch. Als größte der Ostzone arbeitet in Leipzig gegenwärtig Blüthner, in Hamburg eine Filiale von Steinway & Sons. Aber bis genügend neue Instrumente wieder auf unserem Markt erscheinen, wird noch eine gewisse Zeit vergehen. Das Klavier ist nämlich — wie selten ein technisches Gerät — ein Gebilde von so vielen verschiedenartigen Teilen, daß es einiger organisatorischer Arbeit bedarf, um die weitverstreuten Lieferanten der Einzelteile zu gemeinsamer Arbeit zu bewegen. Dazu kommt ein Mangel an Facharbeiter-Nachwuchs. Früher waren es über 3000, heute sind es weniger als 300 tätige Spezialisten.

Hauptsorge ist heute aber die Rohstofffrage.

Der eigentliche Klangbildner, der Resonanzboden, wird geheimnisvoll nach überlieferten Rezepten verleimt. Dazu benötigt man Bukowinafichte, die in jahrelangem Prozeß getrocknet sein muß. Für die Tasten braucht man Elfenbein und Ebenholz. Man behilft sich mit Zelluloid. Die eisernen Gußplatten, die einen Saitenzug von 25 000 kg aushalten müssen, werden in Brandenburg gefertigt; die Saiten aus Edelstahl, teils kupferumsponnen, können ebenfalls im eigenen Land bezogen werden.

Ein wahres Präzisionswerk ist die Hammermechanik. Für jeden Ton benötigt man 100 Einzelteile, darunter Filz und Leder. Die gesamte Mechanik für 88 Tasten besteht annähernd aus 11 000 Teilen. Die Zuverlässigkeit der Funktion erfordert wegen der Temperatur- und Feuchtigkeitsschwankungen die Verwendung von Edelhölzern: zähe Weißbuche, Rotbuche, elastisches Birkenholz und Mahagoni, denn für eine Taste werden 5 000 000 Anschläge garantiert. Versuche haben jedoch 20 000 000 Anschläge als möglich erwiesen. Nur Massenherstellung der Einzelteile lohnt sich; deshalb beliefert die jetzt einzige Leipziger Spezialfabrik mehrere Pianofortefirmen.

Im Jahre 1929 stand Deutschland mit 100 000 Klavieren an der Spitze des Welthandels. Seitdem zeigte die Produktion rückläufige Tendenz, woran auch die qualitative Entwicklung des Rundfunks schuld ist und der steigende Handel mit gebrauchten Klavieren.

Dieser Einblick beantwortet gleichzeitig die zweite Frage nach dem Preis. Seit 50 Jahren hatte sich zur Verbilligung serienmäßige Herstellung angebahnt. Eine weitere Senkung des Preises ist nicht zu erwarten, da seit Jahrzehnten keine nennenswerten technischen Verbesserungen aufgetaucht sind. Deshalb beschäftigen sich einige Firmen — zum Beispiel die Harmoniumfabrik Mannborg — mit dem Bau von „Kleinklavieren", die im Umfang und in der Mechanik reduziert sind, auch mit einem Schreibtisch kombiniert werden, um gleichzeitig der Raumnot in den Kleinwohnungen entgegenzukommen.

Für den Hausgebrauch erfüllt ein solches Klavier durchaus seinen Zweck. Klanglich steht es allerdings hörbar hinter dem normalen Instrument zurück. Bedeutungsvoll ist der Versuch, das Eisen des Rahmens durch das wesentlich leichtere Aluminium zu ersetzen. Und vielleicht findet man auch für die Teile der Hammermechanik geeignete witterungsunabhängige Leichtmetalle.

Einen Versuch, die Hammermechanik zu vereinfachen, unternahm der deutsche Nobelpreisträger Walter Nernst, der an Stelle der komplizierten Repetitionsmechanik einfache Mikrohämmer verwendete. Durch kleine über die Saiten gesetzte Mikrofonkapseln werden die geringen Schwingungen der Saiten in elektrische verwandelt und können nun beliebig verstärkt über den Lautsprecher abgestrahlt werden. Gleichzeitig erübrigt dieses Verfahren den Resonanzboden, so daß sich mit dieser elektrischen Lösung eine maßgebliche Verbilligung des Klaviers ergibt. Das so entstandene Radio-Klavier, der „Neo-Bechstein", wurde der Öffentlichkeit 1933 neu vorgeführt. Bei der gegenwärtigen schwierigen Rohstofflage müßte es sich lohnen, die Fabrikation eines solchen elektro-akustischen Klaviers aufzunehmen.

C. Kelwin

Schaufenster der Musikinstrumente

In einem Bericht über „Wandlungen auf dem Musikinstrumentenmarkt" wird in der „Instrumentenbau-Zeitschrift" unter anderem davon gesprochen, daß sich auf dem Musikinstrumentenmarkt nach der Währungsreform ein deutlicher Wandel vollzogen hat. Während noch vor wenigen Monaten Geigen zu den „gangbarsten Musikinstrumenten zählten und die irrsinnigsten Preise hierfür geboten wurden, werden heute Gitarren aller Preislagen verlangt.

Nach Berichten aus Mittenwald hat der Rückgang des Interesses an Geigen seinen Höhepunkt erreicht. Hat die Währungsreform in Westdeutschland einen Absatz der Instrumente innerhalb des Landes radikal abgeschnitten, so liegen nun auch keine Aufträge für den Export mehr vor. Der Grund dafür ist letztendes auch darin zu suchen, daß heute in Amerika bereits Geigen zum Preis von vier Dollar auf dem Markt gebracht werden. Mag es sich dabei auch nur um einfache, gepreßte Instrumente handeln, kein deutscher Geigenbauer wäre unter den heutigen schwierigen wirtschaftlichen Verhältnissen in der Lage, eine Geige — und sei sie auch noch so primitiv — für zwölf Mark herzustellen.

Der „Glassa"-Instrumentenbau in Fürth bereitet die Herstellung von Blockflöten mit einigen Vollautomaten vor.

Große Anregungen für den Geigenbau verspricht ein Internationaler Wettbewerb für Geigenbau zu geben, der im Juni kommenden Jahres in Holland durchgeführt werden soll. Die musikhistorische Abteilung des Städtischen Museums in 's Gravenhage schrieb ihn für Berufs- und Amateurgeigenbauer aus. Jeder Teilnehmer darf nur zwei Instrumente jeder Art, als Geigen, Bratschen oder Celli, einsenden. Dem Preisgericht werden sieben Geiger von internationalem Ruf angehören, die sich ausschließlich mit der klanglichen Beurteilung befassen. Ein zweites Preisgericht aus fünf von verschiedenen Ländern gewählten Geigenbauern soll den Bau der Instrumente beurteilen.

Der Verband deutscher Klaviererzeuger und -Händler empfiehlt folgende Vergütungssätze für das Klaviergewerbe, die selbstverständlich gegenwärtig nur für Westdeutschland gelten können. Für Pianostimmen 8 bis 10 DM, Flügelstimmen 10 bis 12 DM, Transponieren ½ Ton 50 Prozent Aufschlag. Als Mietpreis für Klaviere sollen 2½ Prozent je Monat vom Verkaufswert angemessen erscheinen, also Mindestpreis für ein Piano 10 bis 20 DM, für einen Flügel 25 bis 40 DM, für größere Flügel nach besonderer Vereinbarung.

Nach Schätzungen, die innerhalb der „Instrumentenbau-Zeitschrift" angestellt werden, soll die Musikinstrumenten-Industrie in Westdeutschland seit 1939 einen Aufschwung um 38 v. H. genommen haben. Entscheidend dabei ist die Zuwanderung der aus dem Sudetenland ausgesiedelten böhmischen Instrumentenbauer.

Nach einer Mitteilung der Firma Steinway & Sons werden in den Vereinigten Staaten gegenwärtig 10 000 Klaviere im Monat gebaut.

Eine amerikanische Firma konstruierte ein Klavier mit „abnehmbarem" Gehäuse.

Auf der letzten Leipziger Messe wurde das Kleinstpiano des Leipziger Klavierbauers Conrad Katz gezeigt. Tonerzeuger sind Metallplatten mit spieluhrartigem Klang. Das Instrument ist als Übungspiano gedacht. Sein Umfang von zwei Oktaven soll auf vier bis fünf erweitert werden. Auf ähnlichem Prinzip beruht ein Tasteninstrument des amerikanischen Orgelbauers Harold B. Rhodes, das etwa 13 Pfund wiegt und im Handkoffer getragen werden kann. Sein Umfang beträgt 3 Oktaven.

Diktat oder Vereinbarung?

Seit der Währungsreform bestehen zwischen den Arbeitgebern im Gastwirtsgewerbe und den Berliner Ensemblemusikern Lohndifferenzen, die bisher nicht behoben werden konnten. In den drei Jahren nach dem Zusammenbruch des Nazireiches hatten Arbeitgeber und Arbeitnehmer im Gastwirtsgewerbe eine gute Konjunktur. Die dicke Marie der Schieber und Schwarzhändler, die Tanzlust der Jugend, der Verkauf der Spirituosen, Zigaretten und Speisen zu Schwarzmarktpreisen gestatteten es den Arbeitgebern, die von ihnen benötigten Musiker dadurch zu gewinnen, daß sie sie dem eigenen Gastwirtskollegen durch Zahlung höherer Lohnsätze wegengagierten. Dadurch wurden die Lohnsätze der Musiker bis zu einer Höhe von 40, 50, 60 und mehr Mark täglich gesteigert, und zwar als Nettolohn! Daß dieses ungesunde Verhältnis eines Tages in die Brüche gehen mußte, war vorauszusehen. Trotzdem war die plötzlich durchgeführte Währungsreform für die Schwerverdiener im Gastwirtsgewerbe eine unangenehme Überraschung. Arbeitgeber wie Arbeitnehmer sahen sich vor eine Situation gestellt, mit der sie nicht gerechnet hatten. Einige Arbeitgeber schlossen ihre Betriebe, ohne daran zu denken, daß ihre Arbeitnehmer in einem Vertragsverhältnis standen und nicht fristlos entlassen werden konnten. Andere glaubten berechtigt zu sein, die Lohnsätze selbständig herabzusetzen, was ja doch erst nach Kündigung des bestehenden Dienstvertrages möglich gewesen wäre. Es ging also recht bunt durcheinander, obwohl es in den Währungsreformverfügungen der Alliierten Besatzungsmächte hieß, daß Löhne und Preise bestehen zu bleiben hätten und Entlassungen nicht erfolgen dürften.

In diesem Tohuwabohu fanden Besprechungen zwischen Vertretern des Deutschen Musiker-Verbandes und einigen prominenten Arbeitgebern statt, um Richtlinien für die zukünftigen Monatsgagen und Stundenlöhne zu vereinbaren. Die Mindestmonatsgage wurde auf 600 Mark für 28 Dienststunden in der Woche und der Mindestlohn auf 5 Mark festgelegt, wobei wochentags 4 Stunden, an Sonnabenden, Sonn- und Feiertagen 6 Stunden garantiert werden sollten. Diese Richtlinien wurden von den Arbeitgebern ein bis zwei Monate eingehalten, bis eine Versammlung der Berliner Saal- und Gartenlokalbesitzer beschloß, ab 1. September 1948 nur noch einen Stundenlohn von 2,50 bis höchstens 3 Mark je Musiker zu zahlen. Gegen etwaige Verstöße sollte die Gastwirte-Innung vorgehen. Das war ein Diktat, gefaßt von einer Innung, die im sowjetischen Sektor als Arbeitgeberorganisation gar nicht zugelassen ist. Außerdem verstößt es gegen einen Befehl der Alliierten Kommandantur, nach welchem die 1944-1945 zulässigerweise gezahlten Lohnsätze nicht unterboten werden dürfen. Der durch das Amt für Arbeit festgestellte Stunden-Lohnsatz betrug 1944/45 4 bis 6, im Durchschnitt also 5 Mark.

Es mußte nun Sache des Deutschen Musiker-Verbandes sein, festzustellen, welche Arbeitgeber gegen den Befehl der Alliierten Kommandantur verstoßen hatten. Andererseits war es Aufgabe des Amtes für Arbeit, die ihm gemeldeten Betriebe daraufhin zu kontrollieren, ob sie die in den Jahren 1944/45 gezahlten Löhne einhielten oder unterboten. Dieses berechtigte Vorgehen des Amtes für Arbeit schien den Dreimarkzahlern nicht zu passen; denn in einer Innungsmitgliederversammlung des Bezirks Charlottenburg hat Herr Lohde auf einen Fall hingewiesen, der den Inhabern von Musikbetrieben Sorge mache. In dem Versammlungsprotokoll (veröffentlicht in der Fachzeitschrift der Berliner Gastwirte-Innung „Die Gastronomie", Nr. 21, vom 1. November 1948) heißt es:

„Das Amt für Arbeit kontrolliere neuerdings einzelne Kollegen, ob die Musikerlöhne in Höhe von 5 Mark gezahlt würden. Bei Zahlung niedrigerer Löhne (wie sie von den drei Fachsparten Cafehausbetriebe, Saal- und Gartenlokalbesitzer und Kabaretts und Varietés mit gastronomischen Betrieben bekanntlich vereinbart wurden), sollte die Differenz nachgezahlt werden. Die Angelegenheit wurde dem Vorstand zur weiteren Beratung und Veranlassung der notwendigen Schritte übergeben."

Hier muß Herrn Lohde ein Irrtum unterlaufen sein; denn der Stundenlohn von 2,50 bis 3 Mark ist mit den Arbeitnehmervertretern nicht vereinbart, sondern durch einen Versammlungsbeschluß der drei oben genannten Sparten der Berliner Gastwirte-Innung einfach diktiert worden. Das ist ein großer Unterschied! Dieses Diktat kann für das Amt für Arbeit nicht maßgebend sein und deshalb ist es verpflichtet, dem Befehl der Alliierten Kommandantur Geltung zu verschaffen. Dieselben Maßnahmen wird auch das neue Amt für Arbeit in den westlichen Sektoren ergreifen müssen, wenn es nicht in den Verdacht einseitiger Stellungnahme zugunsten der Arbeitgeber im Gastwirtsgewerbe kommen will. In anderen Berufen werden die Löhne erhöht. Die Gastwirte dagegen bauen sie diktatorisch ab und sprechen dann von Vereinbarung. Uns ist bekannt, daß im Gastwirtsgewerbe schon wieder bedeutend höhere Lohnsätze als 5 Mark je Stunde und Musiker gezahlt werden. Es handelt sich also nur um einige Scharfmacher, die weniger zahlen wollen als die Ende Juni dieses Jahres vereinbarten Lohnsätze, obwohl sie sie zahlen könnten. Gegen solche unsozial denkenden Arbeitgeber müssen sich nicht nur die Berufsmusiker zur Wehr setzen, sondern auch diejenigen Behörden, die verpflichtet sind, darauf zu achten, daß die Befehle der Alliierten Kommandantur eingehalten werden. Durch Versammlungsbeschlüsse diktierte Löhne sind keine vereinbarten Lohnsätze. Deshalb werden die Berliner Berufsmusiker ihren Kampf so lange weiterführen, bis der in den Jahren 1944/45 gezahlte Stundenlohn von durchschnittlich 5 Mark von a l l e n Arbeitgebern im Gastwirtsgewerbe anerkannt und gezahlt wird.

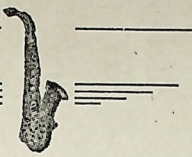
W i l h e l m G a l l a s

Keine Ausnahme

In Hamburg trafen sich auf einer vom Deutschen Musikerverband einberufenen Tagung Vertreter der Kulturorchester aus allen vier Zonen. Insgesamt 35 Orchester aus 32 Städten — darunter auch Berlin — waren vertreten. Als Ergebnis einer Aussprache über die kulturelle und wirtschaftliche Lage wurde der Öffentlichkeit eine einstimmig angenommene Entschließung übergeben, in der es unter anderem heißt:

„Die in Hamburg tagende Versammlung der deutschen Kulturorchester aller Zonen hat zu einem Vorschlag des Bühnenvereins, die Kulturetats und die Haushaltspläne der öffentlichen Kulturinstitute durch einen freiwilligen Verzicht der Orchestermitglieder auf Teile ihres Gehaltes stützen zu helfen, Stellung genommen. Die Vertreter der Kulturorchester haben volles Verständnis für die zeitbedingten Nöte und Sorgen der öffentlichen Kunstinstitute, sind aber der Ansicht, daß deren Sanierung nicht allein von den Orchestermitgliedern getragen werden kann, sondern daß sie auf breiter Grundlage erfolgen muß. Sie haben zu den die deutsche Kunst und Kultur und insbesondere die Orchesterkultur bejahenden demokratischen politischen Parteien und den demokratischen öffentlichen Behörden das Vertrauen, daß diese selbst einen Ausweg finden werden. Die Orchester sind bereit, durch intensive Mitarbeit bei der Gestaltung der Haushaltspläne, der Spielplangestaltung und der Aufstellung der Konzertprogramme die öffentlichen Unternehmungen finanziell tragbar machen zu helfen. Die deutschen Orchester müssen es aber ablehnen, als einzige Gruppe der öffentlichen Beamten und Angestellten in der Zeit, wo deren Bezüge als unantastbar, ja unzureichend bezeichnet werden, eine Ausnahmebehandlung auf sich zu nehmen. Sie bestehen deshalb auf Aufrechterhaltung ihrer Gehaltsbezüge und Einstufungen in dem Bewußtsein, daß sie als wichtiger Faktor des deutschen Kulturlebens darauf moralischen und rechtlichen Anspruch haben."

DAS NOTENPULT, Fachblatt für den Berufsmusiker, erscheint monatlich einmal. Verlag: Columba Verlagsgesellschaft m. b. H., Berlin W 8. Redaktion, Vertrieb und Anzeigenverwaltung Berlin W 8, Taubenstraße 48/49. Bestellungen beim Verlag, bei Buch- und Musikalienhandlungen und allen Postämtern. — Einzelheft: DM 0,80; Abonnement: Vierteljährlich DM 2,25; bei Postbezug DM 2,25 (einschl. 12 Pf. Postgebühren) zuzügl. 12 Pf. Bestellgeld. — Postscheckkonto: Columba Verlagsgesellschaft m.b.H., Berlin Nr. 54 970. — L.-Nr. 477 SMA. — Druck: (15) Berliner Druckhaus GmbH, (Treuhandbetrieb), vorm. Anton Bertinetti, Berlin SW 68



. Orchester-Instrumente

lagzeug-Zubehör, Saiten, S.O.Noten

etc. bei

IK-SCHILLING

C 2 - WEINMEISTERSTRASSE 10

Das richtige ...für Sie!

Ein

„Kap."-Abonnement

(Nur für Kapellmeister)

kostet **20.— DM!**

Sie erhalten gegen Voreinsendung von 20.- DM portofrei zugesandt:

12 S.O.-Ausgaben (auch Chorus-) oder

20 Kl.-Ausgaben derneuesten und durch Rundfunk bekannten

Schlager - durch die Int.

Musik-Werbe-Zentrale

Bln. NO55, Greifswalder Str. 49

(50% Umtauschrecht)

Gesucht

Pianist
Geiger
TROMPETER
Fagottist
Schlagzeuger
(Konzertpauker)

In festes Engagement

nach

PARCHIM i/M.

Kapellmeister Sarkander

(Stadt-Orchester)

---

hiel z. Zt. CAFE ETTEL - Berlin

lebten **Tanz- und Schau-Orchester**

empfiehlt sich für

n und **Sonderveranstaltungen**

Eigene Mikrophon-Anlage

als

Schau-Orchester

assigen artistischen Darbietungen

Termine erbitte Anfragen beim Sekretariat:

21, Essener Str. 20 - Fernruf 39 65 46

Musikhaus am Zoo

Otto Simonovsky

Berlin W 15, Joachimstaler Str. 28

(Nr. achtundzwanzig)

Akkordeons

Mundharmonikas / Moderne Noten / Musikinstrumente

Ankauf · Verkauf

S.O.-AUSGABEN

Tanz-Musik
Unterhaltungs-Musik

sendet Ihnen

Musik-Sortiment

Ernst Gissler

Berlin SW 61

Gitschiner Straße 107

OLGE! Gesteigerte Umsätze
Höhere künstl. Anerkennungen
Laufende Engagements...

MUSIK-WERBE-ZENTRALE

ERLIN NO 55 - GREIFSWALDER STRASSE 49

G für Musik-Verlage
Komponisten
Kapellen
Instrumente etc.

paganda - Noten-Vertrieb!

Verlangen Sie Vorschläge!

MUSIK-WEHRMEISTER

das neue moderne Spezialgeschäft für den modernen Musiker

Sämtliche Neuerscheinungen für S. O., Klavier und Akkordeon laufend vorrätig // Noten-Antiquariat

An- und Verkauf von Musikinstrumenten, Akkordeon und Koffergrammophonen

Am U- und S-Bahnhof Tempelhof, Berliner Straße 48

Berliner
rmonisches Orchester

sucht

1. Trompeter 1. Oboisten
osaune 1. Solocellisten
ntrabassisten und Geiger

erbungen an das Büro des
Philharmonischen Orchesters
n-Dahlem, Thielallee 1-3, erbeten

Die **„NOTENPULT"-***Kleinanzeige*

Kauf - Tausch - Stellenangebote
Stellengesuche - Verschiedenes

Musikinstrumente · Zubehör

Generalüberholung

Saxophone / Klarinetten / Blech

Heiwo, Berlin NW 87

Zwinglistraße 13 Tel.: 39 93 38

SCHALLPLATTEN

In großer Auswahl

SCHMIDT

BRUNNENSTR. 137

U-Bahn Bernauer Straße

Musikhaus

Wilhelm Hofmeister

BERLIN-WILMERSDORF

Hildegardstr. 4 (Nähe Kaiserplatz)

Noten - Schallplatten - Musikinstrumente

Ankauf Verkauf

CITOTYP Büro für Schreibmaschinenarbeiten

Berlin-Neukölln, Stuttgarter 46, I

Ausführung von Manuskripten

Spezialist für musikwissenschaftliche Arbeiten. Auf Wunsch Eintragung von Notenbeispielen usw.

Guter Klarinettist

bisher Solist in einem namhaften Theaterorchester, sucht sich zu verändern. Angebote unt. A. A. 63

Das Notenpult, Berlin W 8, Taubenstr. 48

Jg. Kapellmeister

erfahren auch in der Chorerziehung, sucht interessanten Wirkungskreis. Ang. unt. A.B. 79

Das Notenpult, Berlin W 8, Taubenstr. 48

Diktat oder Vereinbarung?

Seit der Währungsreform bestehen zwischen den Arbeitgebern im Gastwirtsgewerbe und den Berliner Ensemblemusikern Lohndifferenzen, die bisher nicht behoben werden konnten. In den drei Jahren nach dem Zusammenbruch des Nazireiches hatten Arbeitgeber und Arbeitnehmer im Gastwirtsgewerbe eine gute Konjunktur. Die dicke Marie der Schieber und Schwarzhändler, die Tanzlust der Jugend, der Verkauf der Spirituosen, Zigaretten und Speisen zu Schwarzmarktpreisen gestatteten es den Arbeitgebern, die von ihnen benötigten Musiker dadurch zu gewinnen, daß sie sie dem eigenen Gastwirtskollegen durch Zahlung höherer Lohnsätze wegengagierten. Dadurch wurden die Lohnsätze der Musiker bis zu einer Höhe von 40, 50, 60 und mehr Mark täglich gesteigert, und zwar als Nettolohn! Daß dieses ungesunde Verhältnis eines Tages in die Brüche gehen mußte, war vorauszusehen. Trotzdem war die plötzlich durchgeführte Währungsreform für die Schwerverdiener im Gastwirtsgewerbe eine unangenehme Überraschung. Arbeitgeber wie Arbeitnehmer sahen sich vor eine Situation gestellt, mit der sie nicht gerechnet hatten. Einige Arbeitgeber schlossen ihre Betriebe, ohne daran zu denken, daß ihre Arbeitnehmer in einem Vertragsverhältnis standen und nicht fristlos entlassen werden konnten. Andere glaubten berechtigt zu sein, die Lohnsätze selbständig herabzusetzen, was ja doch erst nach Kündigung des bestehenden Dienstvertrages möglich gewesen wäre. Es ging also recht bunt durcheinander, obwohl es in den Währungsreformverfügungen der Alliierten Besatzungsmächte hieß, daß Löhne und Preise bestehen zu bleiben hätten und Entlassungen nicht erfolgen dürften.

In diesem Tohuwabohu fanden Besprechungen zwischen Vertretern des Deutschen Musiker-Verbandes und einigen prominenten Arbeitgebern statt, um Richtlinien für die zukünftigen Monatsgagen und Stundenlöhne zu vereinbaren. Die Mindestmonatsgage wurde auf 600 Mark für 28 Dienststunden in der Woche und der Mindestlohn auf 5 Mark festgelegt, wobei wochentags 4 Stunden, an Sonnabenden, Sonn- und Feiertagen 6 Stunden garantiert werden sollten. Diese Richtlinien wurden von den Arbeitgebern ein bis zwei Monate eingehalten, bis eine Versammlung der Berliner Saal- und Gartenlokalbesitzer beschloß, ab 1. September 1948 nur noch einen Stundenlohn von 2,50 bis höchstens 3 Mark je Musiker zu zahlen. Gegen etwaige Verstöße sollte die Gastwirte-Innung vorgehen. Das war ein Diktat, gefaßt von einer Innung, die im sowjetischen Sektor als Arbeitgeberorganisation gar nicht zugelassen ist. Außerdem verstößt es gegen einen Befehl der Alliierten Kommandantur, nach welchem die 1944-1945 zulässigerweise gezahlten Lohnsätze nicht unterboten werden dürfen. Der durch das Amt für Arbeit festgestellte Stunden-Lohnsatz betrug 1944/45 4 bis 6, im Durchschnitt also 5 Mark.

Es mußte nun Sache des Deutschen Musiker-Verbandes sein, festzustellen, welche Arbeitgeber gegen den Befehl der Alliierten Kommandantur verstoßen hatten. Andererseits war es Aufgabe des Amtes für Arbeit, die ihm gemeldeten Betriebe daraufhin zu kontrollieren, ob sie die in den Jahren 1944/45 gezahlten Löhne einhielten oder unterboten. Dieses berechtigte Vorgehen des Amtes für Arbeit schien den Dreimarkzahlern nicht zu passen; denn in einer Innungsmitgliederversammlung des Bezirks Charlottenburg hat Herr Lohde auf einen Fall hingewiesen, der den Inhabern von Musikbetrieben Sorge mache. In dem Versammlungsprotokoll (veröffentlicht in der Fachzeitschrift der Berliner Gastwirte-Innung „Die Gastronomie", Nr. 21, vom 1. November 1948) heißt es:

„Das Amt für Arbeit kontrolliere neuerdings einzelne Kollegen, ob die Musikerlöhne in Höhe von 5 Mark gezahlt würden. Bei Zahlung niedrigerer Löhne (wie sie von den drei Fachsparten Caféhausbetriebe, Saal- und Gartenlokalbesitzer und Kabaretts und Varietés mit gastronomischen Betrieben bekanntlich vereinbart wurden), sollte die Differenz nachgezahlt werden. Die Angelegenheit wurde dem Vorstand zur weiteren Beratung und Veranlassung der notwendigen Schritte übergeben."

Hier muß Herrn Lohde ein Irrtum unterlaufen sein; denn der Stundenlohn von 2,50 bis 3 Mark ist mit den Arbeitnehmervertretern nicht vereinbart, sondern durch einen Versammlungsbeschluß der drei oben genannten Sparten der Berliner Gastwirte-Innung einfach diktiert worden. Das ist ein großer Unterschied! Dieses Diktat kann für das Amt für Arbeit nicht maßgebend sein und deshalb ist es verpflichtet, dem Befehl der Alliierten Kommandantur Geltung zu verschaffen. Dieselben Maßnahmen wird auch das neue Amt für Arbeit in den westlichen Sektoren ergreifen müssen, wenn es nicht in den Verdacht einseitiger Stellungnahme zugunsten der Arbeitgeber im Gastwirtsgewerbe kommen will. In anderen Berufen werden die Löhne erhöht. Die Gastwirte dagegen bauen sie diktatorisch ab und sprechen dann von Vereinbarung. Uns ist bekannt, daß im Gastwirtsgewerbe schon wieder bedeutend höhere Lohnsätze als 5 Mark je Stunde und Musiker gezahlt werden. Es handelt sich also nur um einige Scharfmacher, die weniger zahlen wollen als die Ende Juni dieses Jahres vereinbarten Lohnsätze, obwohl sie sie zahlen könnten. Gegen solche unsozial denkenden Arbeitgeber müssen sich nicht nur die Berufsmusiker zur Wehr setzen, sondern auch diejenigen Behörden, die verpflichtet sind, darauf zu achten, daß die Befehle der Alliierten Kommandantur eingehalten werden. Durch Versammlungsbeschlüsse diktierte Löhne sind keine v
Lohnsätze. Deshalb werden
Berufsmusiker ihren Kampf
weiterführen, bis der in
1944/45 gezahlte Stundenloh
schnittlich 5 Mark von a l l
gebern im Gastwirtsgewerbe
und gezahlt wird.

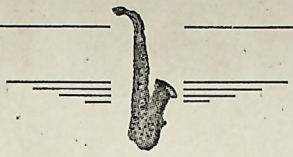
W i l h e l

Keine Ausnahme

In Hamburg trafen sich auf
Deutschen Musikerverband e
Tagung Vertreter der Kul
aus allen vier Zonen. Insges
chester aus 32 Städten — da
Berlin — waren vertreten.
einer Aussprache über die ku
wirtschaftliche Lage wurde
lichkeit eine einstimmig a
Entschließung übergeben,
unter anderem heißt:

„Die in Hamburg tagende V
der deutschen Kulturorches
nen hat zu einem Vorschl
nenvereins, die Kultureta
Haushaltspläne der öffentli
institute durch einen freiw
zicht der Orchestermitglied
ihres Gehaltes stützen zu
lung genommen. Die Vertre
turorchester haben volles
für die zeitbedingten Nöte
der öffentlichen Kunstin
aber der Ansicht, daß der
nicht allein von den Orch
dern getragen werden kann,
sie auf breiter Grundlage e
Sie haben zu den die de
und Kultur und insbesond
chesterkultur bejahenden de
politischen Parteien und d
tischen öffentlichen Behör
trauen, daß diese selbst e
finden werden. Die Orches
reit, durch intensive Mita
Gestaltung der Haushalt
Spielplangestaltung und de
der Konzertprogramme die
Unternehmungen finanzie
machen zu helfen. Die d
chester müssen es aber
einzige Gruppe der öffent
ten und Angestellten in
deren Bezüge als unantastl
reichend bezeichnet werde
nahmebehandlung auf sich
Sie bestehen deshalb auf
haltung ihrer Gehaltsbezü
stufungen in dem Bewußt
als wichtiger Faktor des d
turlebens darauf moralisch
lichen Anspruch haben."

DAS NOTENPULT, Fachblatt f
musiker, erscheint monatlich e
Columba Verlagsgesellschaft
W 8. Redaktion, Vertrieb und
tung Berlin W 8, Taubenstraße
gen beim Verlag, bei Buch-
handlungen und allen Postämt
heft: DM 0,80. Abonnement:
DM 2,25; bei Postbezug DM 2,2
Postgebühren) zuzügl. 12 Pf.
Postscheckkonto: Columba Ver
m.b.H., Berlin Nr. 54 970. — L.-
Druck: (15) Berliner Druckhaus Gm
betrieb), vorm. Anton Bertinetti



Jazz- u. Orchester-Instrumente

Spez.: Schlagzeug-Zubehör, Saiten, S.O.Noten

etc. bei

MUSIK-SCHILLING

BERLIN C 2 - WEINMEISTERSTRASSE 10

Das richtige ...für Sie!

Ein

„Kap." - Abonnement

(Nur für Kapellmeister)

kostet **20.— DM!**

Sie erhalten gegen Voreinsendung von 20.- DM portofrei zugesandt:

12 S.O.-Ausgaben (auch Chorus-) oder

20 Kl.-Ausgaben der neuesten und durch Rundfunk bekannten

Schlager - durch die Int.

Musik-Werbe-Zentrale

Bln. NO55, Greifswalder Str. 49

(50% Umtauschrecht)

Gesucht

Pianist
Geiger
TROMPETER
Fagottist
Schlagzeuger
(Konzertpauker)

In festes Engagement

nach

PARCHIM i/M.

Kapellmeister Sarkander

(Stadt-Orchester)

Do Thiel

z. Zt. CAFE ETTEL - Berlin

mit seinem beliebten **Tanz- und Schau-Orchester**

empfiehlt sich für

Matinèen und **Sonderveranstaltungen**

Eigene Mikrophon-Anlage

als

Schau-Orchester

mit **erstklassigen artistischen Darbietungen**

Wegen freier Termine erbitte Anfragen beim Sekretariat:

Berlin NW 21, Essener Str. 20 - Fernruf 39 65 46

Musikhaus am Zoo

Otto Simonovsky

Berlin W 15, Joachimstaler Str. 28

(Nr. achtundzwanzig)

Akkordeons

Mundharmonikas / Moderne Noten / Musikinstrumente

Ankauf · Verkauf

S.O.-AUSGABEN

Tanz-Musik
Unterhaltungs-Musik

sendet Ihnen

Musik-Sortiment

Ernst Gissler

Berlin SW 61

Gitschiner Straße 107

IHRE ERFOLGE! Gesteigerte Umsätze
Höhere künstl. Anerkennungen
Laufende Engagements...

durch die

INT. MUSIK-WERBE-ZENTRALE

BERLIN NO 55 - GREIFSWALDER STRASSE 49

WERBUNG für

Musik-Verlage
Komponisten
Kapellen
Instrumente etc.

Verlags-Propaganda - Noten-Vertrieb!

Verlangen Sie Vorschläge!

MUSIK-WEHRMEISTER

das neue moderne Spezialgeschäft für den modernen Musiker

Sämtliche Neuerscheinungen für S. O., Klavier und Akkordeon laufend vorrätig // Noten-Antiquariat

An- und Verkauf von Musikinstrumenten, Akkordeon und Koffergrammophonen

Am U- und S-Bahnhof Tempelhof, Berliner Straße 48

Die

„NOTENPULT"-Kleinanzeige

Kauf - Tausch - Stellenangebote

Stellengesuche - Verschiedenes

Musikinstrumente · Zubehör

Generalüberholung

Saxophone / Klarinetten / Blech

Heiwa, Berlin NW 87

Zwinglistraße 13 Tel.: 39 93 38

SCHALLPLATTEN

in großer Auswahl

SCHMIDT

BRUNNENSTR. 137

U-Bahn Bernauer Straße

Musikhaus

Wilhelm Hofmeister

BERLIN-WILMERSDORF

Hildegardstr. 4 (Nähe Kaiserplatz)

Noten - Schallplatten - Musikinstrumente

Ankauf Verkauf

CITOTYP Büro für Schreibmaschinenarbeiten

Berlin-Neukölln, Stuttgarter 46, I

Ausführung von Manuskripten

Spezialist für musikwissenschaftliche Arbeiten. Auf Wunsch Eintragung von Notenbeispielen usw.

Berliner Philharmonisches Orchester

sucht

1. Flötisten 1. Trompeter 1. Oboisten
1. Posaune 1. Solocellisten
Kontrabassisten und Geiger

Bewerbungen an das Büro des

Berliner Philharmonischen Orchesters

Berlin-Dahlem, Thielallee 1-3, erbeten

Guter Klarinettist

bisher Solist in einem namhaften Theaterorchester, sucht sich zu verändern. Angebote unt. A. A. 63

Das Notenpult, Berlin W 8, Taubenstr. 48

Jg. Kapellmeister

erfahren auch in der Chorerziehung, sucht Interessanten Wirkungskreis. Ang. unt. A. B. 79

Das Notenpult, Berlin W 8, Taubenstr. 48

Tanzmusik,
wie wir sie lieben

Am 2. Weihnachtstag, 10.30 Uhr, laden

Fred Dömpke
mit dem Tango-Orchester Fernando Aleman

und *Kurt Henkels*
mit dem Tanzorchester des Senders Leipzig

alle Musikfreunde in das Berliner Corso-Theater ein, damit sie im

Schlagerwettbewerb 1948

ihr Urteil über den besten Tanzschlager abgeben können

Mitwirkende:
Namhafte Sänger der Rundfunksender

Jeder 25. Besucher gewinnt eine Amiga-Schallplatte der Capriccio-Musikverlag-Produktion

Roehr's Taschenausgaben
(Jazz-Studien)

Ted Morris	55 Swing-Phrasen
Ted Morris	Gymnastics for Saxophone
Rhett Reynold	Boogie-Woogie-Rhythms
Rhett Reynold	Swing Rhythms
Pedro Fernando Alvarez	Rumba-Conga-Samba-Rhythms

Preis jeder Ausgabe **DM 1.70**

In Vorbereitung:

Ted Morris — **Hot Music**
eine moderne Akkord-Konstruktion und deren Analyse für alle Instrumente

Zu beziehen durch den Musikalienhandel

C. M. Roehr Verlag · Berlin-Frohnau
Münchener Straße 4

Auslieferungs- und Propaganda-Büro:
Charlottenburg, Grolmanstr. 45 Tel. 911607

FOTOKOPIEN
kurzfristig
GRAWE
BLN.-NEUKÖLLN, WEICHSELSTR. 8 · RUF: 623853